10—11

театарски гласник

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Број 10 — 11

СЕПТЕМВРИ — ДЕКЕМВРИ 1979
СКОПЈЕ

Издава: ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

За издавачот: Ристо СТЕФАНОВСКИ, директор

Подготвува: Витомир МИТЕВСКИ, драматург

Лектура: Јелица ИНАДЕСКА, лектор

Соработници во овој број:

Мирослав БЕЛОВИЌ
Борко ЗАФИРОВСКИ
Стефан ТАНЕВСКИ
Славко МАРИНКОВИЌ
Марија БЕЖАНОВСКА — LEVAVASSEUR
Блаже СЛАВЕВ
Јордан ПЛЕВНЕШ
Тодор КУЗМАНОВ

Од следниот број „Театарскиот гласник“ ќе го издава и уредува Издавачки совет и Редакција во состав:

— ХИСЕН РАМАДАНИ — Потпретседател на Извршниот совет на СРМ
— ХАРАЛАМПИЕ ПОЛЕНАКОВИЌ — Академик — Универзитетски професор
— ВАСИЛ ИЉОСКИ — Академик — драмски писател
— ДАРКО ДАМЕСКИ — актер — Претседател на Здружението на драмските уметници на СРМ
— ДИМИТАР СТАНКОВСКИ — Режисер, Претседател на Театарскиот совет на Драмски театар
— АЦО ДУКОВСКИ — актер, Председател на Извршниот одбор на Драмски театар
— РИСТО СТЕФАНОВСКИ — директор на Драмски театар
— ЖОРО БОЖИКОВ — претставник на операта Македонски народен театар
— МНТ — Драма (еден претставник)
— МНТ — Балет (еден претставник)
— ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИ (турска и албанска драма)
— ЏЕМАИЛ МАКСУТ, актер — Турска драма
— МЕХДИ БАЈРАКТАРИ, актер — Албанска драма
— ДИМИТАР ГЕШОВСКИ — актер — претставник на Драмски театар
— НИКОЛОВ БЛАГОЈА — Претставник на Народен театар Битола
— АЛЕКСОСКИ БЛАЖЕ — актер — Народен театар — Прилеп
— МАКСИМОВ ТОДОР — претставник на Народен театар Штип
— ВАСИЛЕВ НИЧЕ — претставник на Народен театар Струмица
— ТОМИСЛАВ СПАСОВСКИ — директор — Народен театар — Куманово
— ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ — режисер — Факултет на драмски уметности
— РЕПУБЛИЧКА ЗАЕДНИЦА ЗА КУЛТУРА (еден претставник)
— СИЗ ЗА КУЛТУРА НА ГРАД СКОПЈЕ
— ЗАХАРИЈА СМАЌОСКИ
— ЛИЛЈАНА МАЗЕВА — Нова Македонија
— ХИЛДА КОНДОВСКА — Телевизија — Скопје
— ИВАН ИВАНОВСКИ — Радио Скопје
— ПЕТРЕ БАКЕСКИ — Вечер
— РИСТО ЛАЗАРОВ — Комунист
— ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ — Млад борец
— НАЦИ НДОЦИ — Флака е влазримит
— ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ — Студентски збор

РЕДАКЦИЈА

РИСТО СТЕФАНОВСКИ — Одговорен уредник
ВИТОМИР МИТЕВСКИ — Уредник
АЦО АЛЕКСИЕВ
КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ
ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ
КЕМАЛ ЛИЛА
ВЛАДИМИР МИЛЧИН
ГОРАН СТЕФАНОВСКИ
СЛОБОДАН УНКОВСКИ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

излегува на два месеци (освен јули и август)

Цена на еден број 10 дин.

Двоброј 20 дин.

Жиро сметка: 40100-603-149

Адреса: Драмски театар, ул. Шекспирова 15, Скопје (За „Театарски гласник“)

Печати Графички завод „Гоце Делчев“, Скопје

Тираж: 1000 примероци

Републички преглед

(септември — декември 1979)

Во текот на септември-декември минатата година театрите од нашава Република дадоа вкупно 20 премиери: Театарот на народностите три (РАЦИН, ДА СЕ СПАСИ НАДЕЖТА и ГОФ), Македонскиот народен театар — шест (ЛОВ НА ДИВИ ПАЈКИ, СОЈТАРИИ, ЖЕНИДБА, СТАРОМОДНА КОМЕДИЈА, МАРИЈА, АВТОБИОГРАФИЈА), Драмски театар — четири (ДИВО МЕСО, ДРАКУЛА, РИБАРСКИ КАРАНИЦИ, ДЕН ЗА БЕГСТВО), Народен театар — Битола — две (ЛИЦЕ В ЛИЦЕ ИЛИ ОТВОРЕН ПАРТИСКИ СОСТАНОК, СВАДБА), Народен театар Прилеп — две (ПРОТЕКЦИЈА, ЧОВЕК НА ПОЛОЖАЈ), Народен театар Штип — две (ПЛАДНЕ ВО РИДИШТАТА, СУД), Народен театар Куманово — една (ВОДВИЉ).

20.9.79. **ДЕН ЗА БЕГСТВО** од Велко Неделковски во режија на Димитар Христов (Драмски театар — Скопје).

25.9.79. **ЛИЦЕ В ЛИЦЕ** или **ОТВОРЕН ПАРТИСКИ СОСТАНОК** од Бранко Бауер, Крешо Голан и Богдан Јовановиќ, во режија на Љубиша Трајковски (Народен театар — Битола).

6.10.79. **ЛОВ НА ДИВИ ПАЈКИ** од Александар Вампилов, во режија на Александар Дунаев (Македонски народен театар).

19.10.79. **ПЛАДНЕ ВО РИДИШТАТА** од Бошко Смаќоски, во режија на Димитар Станковски (Народен театар — Штип).

20.10.79. **СУД** од Коле Чашуле, во режија на Димитар Станковски (Народен театар — Штип).

24.10.79. **ПРОТЕКЦЦИЈА** од Бранислав Нушиќ, во режија на Б. Дамевски (Народен театар — Прилеп).

27.10.79 **СОЈТАРИИ** од Милан Ласица и Јулиус Сатински, во режија на Владимир Милчин (Македонски народен театар).

31.10.79. **ДРАКУЛА** од Хамилтон Дин и Џон Балдерстон, во режија на Љупчо Тозија (Драмски театар — Скопје).

13.11.79. **СВАДБА** од Васил Иљоски, во режија на Душан Наумовски (Народен театар — Битола).

17.11.79. **ВОДВИЉ** од Иван Кушан, во режија на Димитар Христов (Народен театар — Куманово).

18.11.79. **РАЦИН** од Борис Вишински, во режија на Бранко Гапо (Театар на народностите).

24.11.79. **МАРИЈА** од Иренеуш Иредински (Македонски народен театар — Скопје).

24.11.79. **ДА СЕ СПАСИ НАДЕЖТА** од Емануел Раблес, во режија на Мирко Стефановски (Театар на народности).

27.11.79. **ЖЕНИДБА** од Н. В. Гогољ, во режија на Бранко Ставрев (Македонски народен театар — Скопје).

14.12.79. **РИБАРСКИ КАРАНИЦИ** од Карло Голдони во режија на Тодорка Кондова—Зафировска (Драмски театар — Скопје).

23.12.79. **СТАРОМОДНА КОМЕДИЈА** од Алексеј Арбузов, во режија на Васил Ќортошев (Македонски народен театар — Скопје).

25.12.79. **ГОФ** од Антон Пашку, во режија на Ахмет Јакупи (Театар на народностите — Скопје).

26.12.79. **АВТОБИОГРАФИЈА** од Марко Цепенков (Македонски народен театар).

29.12.79. **ДИВО МЕСО** од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски (Драмски театар — Скопје).

29.12.79. **ЧОВЕК НА ПОЛОЖАЈ** од Фадил Хаџиќ, во режија на Б. Дамевски (Народен театар — Прилеп).

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ЛОВ НА ДИВИ ПАЈКИ

Александар Вампилов

Режисер: Александар Дунаев

Сценографија: Бранко Костовски

Костими: Рада Петрова — Малкиќ

Учествуваат: Зилов — СЛАВКО НИНОВ, Козаков — КИРИЛ РИСТЕВСКИ, Сајапин — МИРЧЕ ДОНЕВСКИ Кушак — ДУШКО КОСТОВСКИ, Галина — АНЧЕ ЏАМБАЗОВА, Ирина — СЛАЃАНА НЕШИЌ, Вера — КАТИНА ИВАНОВА, Валерија — ЕМИЛИЈА АНДРЕЕВА, СОЊА КАРАНЏУЛОСКА, Келнер — АЛЕКСАНДАР ЏУРОВСКИ, дете — ВЛАДИМИР КАКТРИНОВ.

Премиера: 6. 10. 79 г.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Мала сцена

СОЈТАРИИ

Милан Ласица

Јулиус Сатински

Аљоша Руси

Превод на текстот од Ласица и Сатински Владимир Милчин

Режисер: Владимир Милчин

Сценографија: Бранко Костовски

Костимограф: Рада Петрова — Малкиќ

Композитор: Љупчо Константинов

Учествуваат: I артист — ЕМИЛ РУБЕН, II артист — ВЛАИМИР СВЕТИЕВ, непознатиот — ЉУПЧО ПЕТРУШЕВСКИ, пијанист — СТЕВО ПАНОВСКИ.

Премиера: 27. 10. 79 г.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

МАРИЈА — монодрама

Иренеуш Иредински

Превод: Петре Наковски

ВУКОСАВА ДОНЕВА

Премиера: 24. 11. 79 г.

ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

ДИВО МЕСО

Горан Стефановски

Режија: Слободан Унковски

Сценограф: Мета Хочевар

Костимограф: Елена Дончева — Танчева

Музика: Леб и сол

Лектор: Јелица Инадеска

Учествуваат: Димитрија Андреевиќ — КРУМ СТОЈАНОВ, АЦО ЃОРЧЕВ, Марија — МИЛИЦА СТОЈАНОВА, Андреја — НЕНАД СТОЈАНОВСКИ Стефан — БЛАГОЈА ЧОРЕВСКИ, Симон — МЕТО ЈОВАНОВСКИ, Вера — СНЕЖАНА СТАМЕСКА, Херцог — СТЕВО СПАСОВСКИ, Сара — ЛИЛЈАНА ВЕЉАНОВА, Херман Клаус — ПЕТАР ТЕМЕЛКОВСКИ, бајачката — ВИДОСАВА ГРУБАЧ, Савиќ — ДИМЧЕ МЕШКОВСКИ, Ацо — ИВАН ПЕТРУШЕВСКИ, проститутката Мими — ЛЕНЧЕ ДЕЛОВА, попот — ШИШМАН АНГЕЛОВСКИ. Инспициент: Ѓурко Стојановски

Суфлер: Снежана Бошнаковска

Премиера: 29. 12. 79 г.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

СТАРОМОДНА КОМЕДИЈА

Алексеј Арбузов

Превод: Косара Гочкова

Режисер: Васил Ќортошев

Сценограф и костимограф: Владимир Георгиевски

Учествуваат: Лидија Василевна — ЦВЕТАНКА ЈАКИМОВСКА, Родион Николаевиќ — КИРО ЌОРТОШЕВ.

Премиера: 23. 12. 79 г.

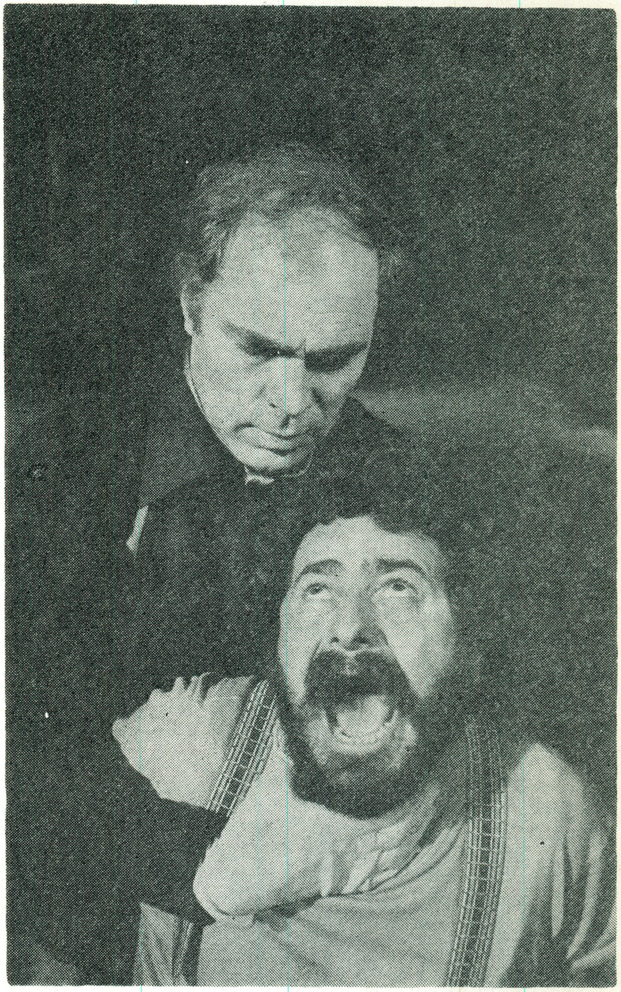
МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

АВТОБИОГРАФИЈА

Марко Цепенков

Настапува: СЛАВКО НИНОВ

Премиера: 26. 12. 79 г.



ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

ДРАКУЛА

Хамилтон Дин и Џон Балдерстон

Според романот на Брем Стокер

Режисер: Љупчо Тозија

Превод: Богомил Ѓузел

Лектор: Јелица Инадеска

Сцена и костими: Гинтер Кубе

Музика: Андреј Белјан

Учествуваат: Џонатан Харкер — ДИМЕ ИЛИЕВ, госпоѓица Велс — САБИНА АЈРУЛА, доктор Сјуард — ДИМИТАР ГЕШОВСКИ, Абрахам ван Хелсинг — ЈОН ИСАЈА, Р. М. Ренфилд — НЕНАД МИЛОСАВЉЕВИЌ, Батерсворд — АЦО ДУКОВСКИ, Луси Сјуард — СЛАВИЦА НИКОЛОВА, Дракула — ДАРКО ДАМЕСКИ.
Испициент: Томе Моловски.

Сликар изведувач: Илија Велевски,

Суфлер: Снежана Бошнаковска

Светло: Урош Делов

Премиера: 31. 10. 79.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ЖЕНИДБА

Николај Васиљевиќ Гогољ

Режисер: Бранко Ставрев

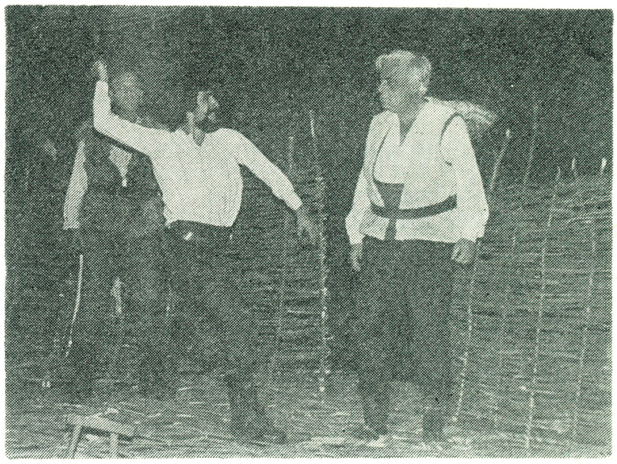
Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Рада Петрова — Малкиќ

Асистент на режисерот: Димитар Костов

Учествуваат: Агафја Тихонова — СНЕЖАНА КОНЕСКА — РУСИ, Арина Пантелејмовна — ВЕСКА ВРТЕВА, Фјокла Ивановна — МЕРИ БОШКОВА, ВЕРА ВУЧКОВА, Паткаљосин — ЧЕДО ХРИСТОВ, Кочкарјов — ДИМИТАР КОСТОВ, ТОМЕ ВИТАНОВ, Кајгана — ГЕОРГИ КОЛОЗОВ, Анучкин — КИРО ПСАЛТИРОВ, Жевакин — КИРИЛ АНДОНОВСКИ, Дуњашка — СНЕЖАНА КИСЕЛИЧКА, Стариков — ЧЕДО КАМЏИЈАШ, Степан — КИРИЛ КОРУНОВСКИ, ЈУСУФ АБДУЛАЈ, слуга — АЦО ШЕХТАНСКИ, БРАТИСЛАВ ДИМИТРОВ.

Премиера: 27. 11. 79 г.



НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

СУД

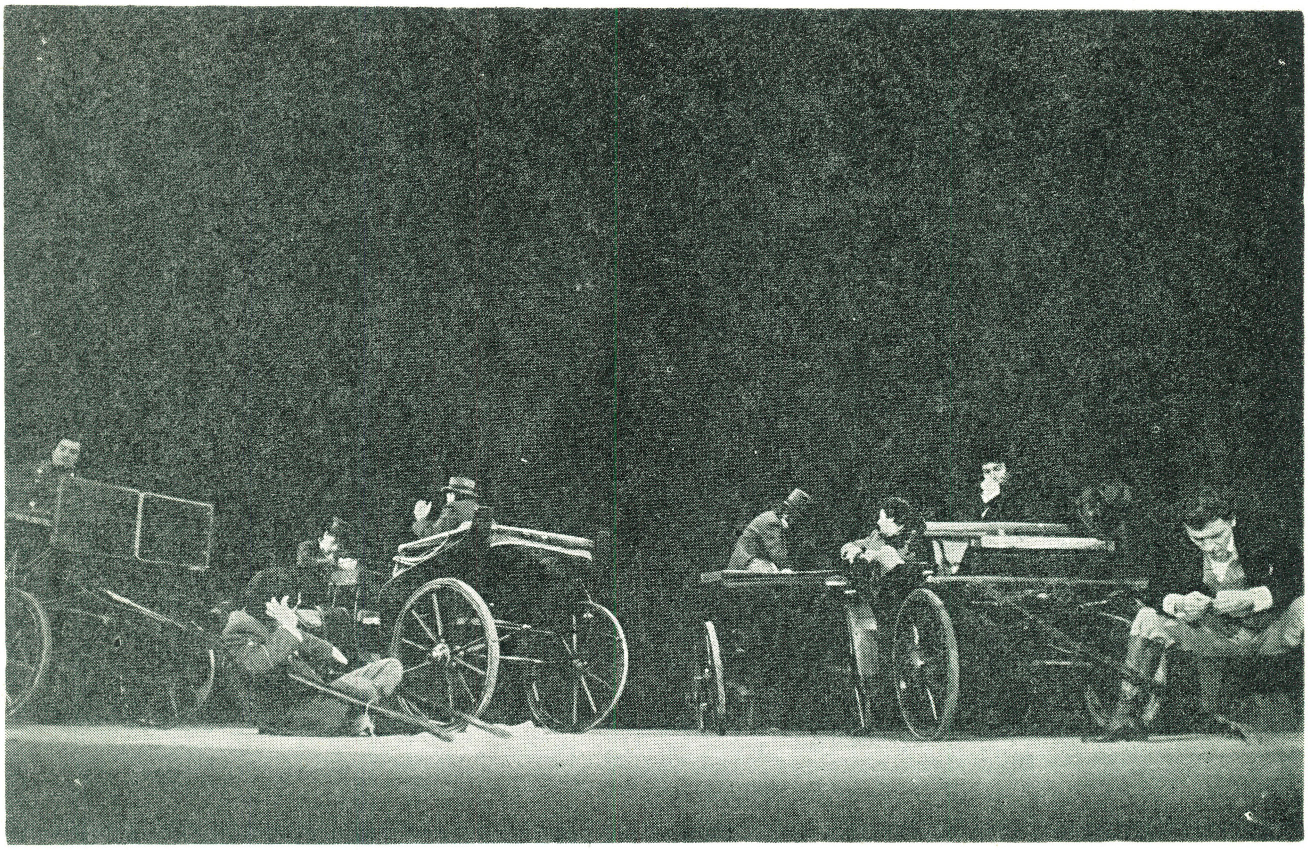
Коле Чашуле

Режисер: Димитар Станковски

Сценограф: Тодор Максимов

Учествуваат: Дамјан — ФИЛИМЕН ЏИНЕС, Дрен — МЛАДЕН КРСТЕВСКИ, Темелко — АЛЕКО ПРОТОГЕРОВ, даскал Наум — СТОЈАН АРЕВ, дрварот — ТОМЕ ГАГОВСКИ, комита — ОРЦЕ ТРАЈАНОВСКИ.

Премиера: 20. X. 79



НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ ПРИЛЕП

ЧОВЕК НА ПОЛОЖАЈ

Фадил Хаџиќ

Режисер: Б. Дамевски

Превод: М. Поповски
Сценограф: В. Костов

Учествуваат: Владо Дробац — ТРАЈЧЕ ИВАНОСКИ, Мелита Дробац — ЛИЛЈАНА РАКИЏИЕВА, Мара — ЕВИЦА ГЛИШИЌ, Рикард Баум — БЛАГОЈА ИВЧЕСКИ, Катица Баум — ЛИДИЈА ИВАНОСКА Јозо Фишкула — БЛАЖЕ АЛЕКСОСКИ, Руњо — ДИМИТАР ВАНДЕСКИ, поштар — ЦАНЕ НАСТОСКИ

Премиера: 29. 12. 79 г.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ ПРИЛЕП

ПРОТЕКЦИЈА

Бранислав Нушиќ

Режисер: Б. Дамевски

Сценограф: В. Костов

Учествуваат: Министерот — Благоја ИВЧЕСКИ, Драгиња — ИВАНКА ЃОРЃИЕСКА, Персида — ЛИДИЈА ИВАНОСКА, Аќим — КИРИЛ ЖЕЖОСКИ, Савета — ПРАВДА ИЛИЌ, Јулка — ЕВИЦА ГЛИШИЌ, Светислав — ТРАЈЧЕ ИВАНОСКИ, Манојло — ЦАНЕ НАСТОСКИ, Јованка — ЛИЛЈАНА РАКИЏИЕВА, Младен — ПЕТАР ДИМОСКИ, практикант — БЛАЖЕ АЛЕКСОСКИ, Сава Савиќ — БЛАГОЈА СПИРКОСКИ, момок — ДИМИТАР ВАНДЕСКИ.

Премиера: 24. 10. 79 г.

НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

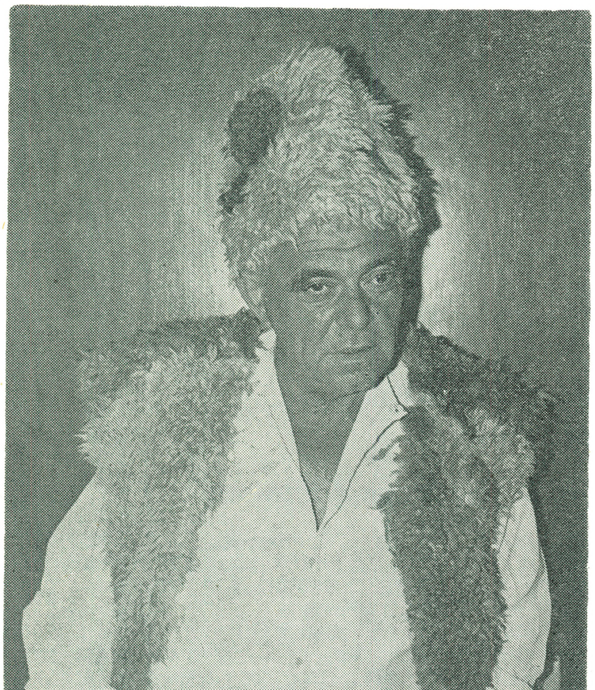
ПЛАДНЕ ВО РИДИШТАТА

Бошко Смаќоски
— монодрама

Режисер: Димитар Станковски

Танасие — АЛЕКО ПРОТОГЕРОВ

Премиера: 19: X. 79.



ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

РИБАРСКИ КАРАНИЦИ

Карло Голдони

Режија: Тодорка Кондова — Зафировска

Сценограф: Владимир Лалицки

Костимограф: Ѓорѓи Здравев

Музика: Љубомир Бранѓолица

Превод од венецијански дијалект:

Шерефедин Мустафа и Аугусто Фонсека

Лектор: Јелица Инадеска

Учествуваат: Падрон Тони — ДИМИТАР ГЕШОСКИ мадона Паскуа — ЛИЛЈАНА ГЕОРГИЕВА, Лучета — СНЕЖАНА МИХАЈЛОВИЌ, Тита Нане — ДРАГИША ДИМИТРИЕВСКИ, Бепо — ДИМЕ ИЛИЕВ, падрон Фортунато — МИТЕ ГРОЗДАНОВ, мадона Либера — САБИНА АЈРУЛА, Орсета — МАЈДА ТУШАР, Кека — ЛЕНЧЕ ДЕЛОВА, падрон Винченцо — САМОИЛ ДУКОВСКИ, Тофоло — ВЛАДИМИР АНГЕЛОВСКИ, Изидоро — СТЕВО СПАСОВСКИ, курир — ЃОРЃИ ТОДОРОВСКИ, Канокја — ЃОКИЦА ЛУКАРЕВСКИ.

Инспициент: Томе Моловски

Суфлер: Блаже Саздов

Премиера: 14. 12. 79.

ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

ДЕН ЗА БЕГСТВО

Велко Неделковски

Режисер: Димитар Христов

Сценограф: Гинтер Кубе

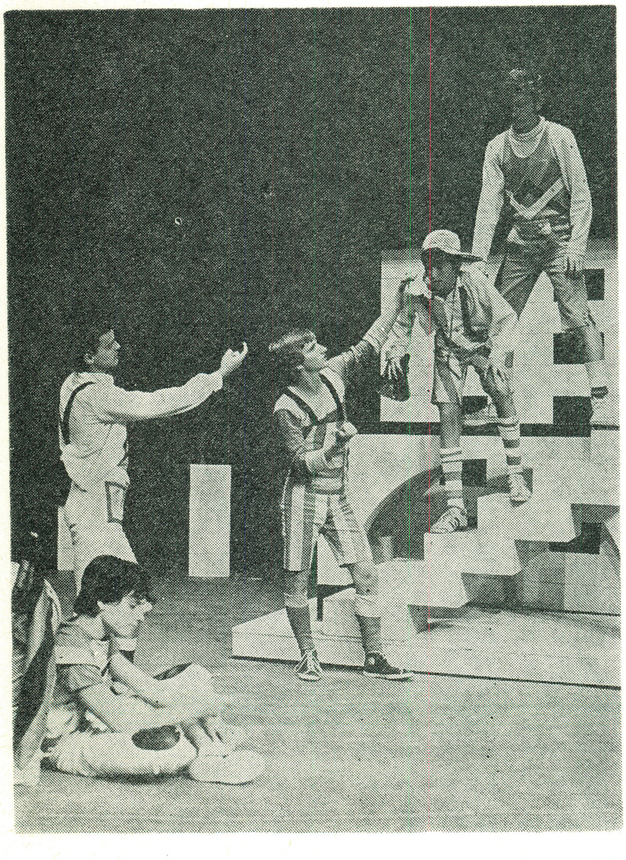
Костимограф: Елена Дончева — Танчева

Композитор: Славе Димитров

Лектор: Јелица Инадеска

Учествуваат: Николче Кецот — МИЛЕ ВИЛАРОВСКИ, Блаже Полдинар — ЉУПЧО НАУМЧЕВСКИ, Лустер први — ЉУБИША РИСТОВСКИ, Лустер втори — НИКОЛА МЛАДЕНОВ, Цветанка — ВАСКА ГЕОРГИЕВА, Соколе — ВЛАДО АТАНАСОВСКИ, ДАНЕ КУЗМАНОВСКИ, мајката — ВИДОСАВА ГРУБАЧ, фудбалерот — ВЛАДИМИР АНГЕЛОВСКИ, Тимко Зеленко — МИТЕ ГРОЗДАНОВ, железничарот — САМОИЛ ДУКОВСКИ.
Суфлер: СНЕЖАНА БОШНАКОСКА
Инспициент: ЃУРКО СТОЈАНОВСКИ
Сликар изведувач: ИЛИЈА ВЕЛЕВСКИ

Премиера: 20. 9. 79.



НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

ЛИЦЕ В ЛИЦЕ
или
ОТВОРЕН ПАРТИСКИ СОСТАНОК

Учествуваат: Милун Копривица — ЉУБИША ТРАЈКОВСКИ, Војо Чумиќ — ЈОСИФ ЈОСИФОВСКИ, Раде — БОРИС ЧОРЕВСКИ, Ратка — РАДОЈКА ДИМЕСКА, Илија — АЦО СТЕФАНОВСКИ, Каќа — ОЛГА НАУМОВСКА, Душанка — ВАСКА БОШКОВА, Трајче — ПЕТАР МИРЧЕВСКИ, Стево — МИХАЈЛО ПЕТРОВСКИ, Косјер — МИТКО АПОСТОЛОВСКИ, Сремац — СТАНКО СТОИЛКОВ, Малибрк — МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ, Јованка — РАТКА ЧОРЕВСКА, Брко — ПЕТАР СТОЈКОВСКИ, Митке — ТРАЈЧЕ МИТРЕВСКИ, Мирјан — БЛАГОЈ НИКОЛОВ, Дара — МЕНКА ЃОРЃИЕВА, Вера — РАТКА РАДМАНОВИЌ, Милка — ДИМИТАР ИЛИЕВСКИ.

Премиера: 25. IX. 79

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

СВАДБА

Васил Иљоски

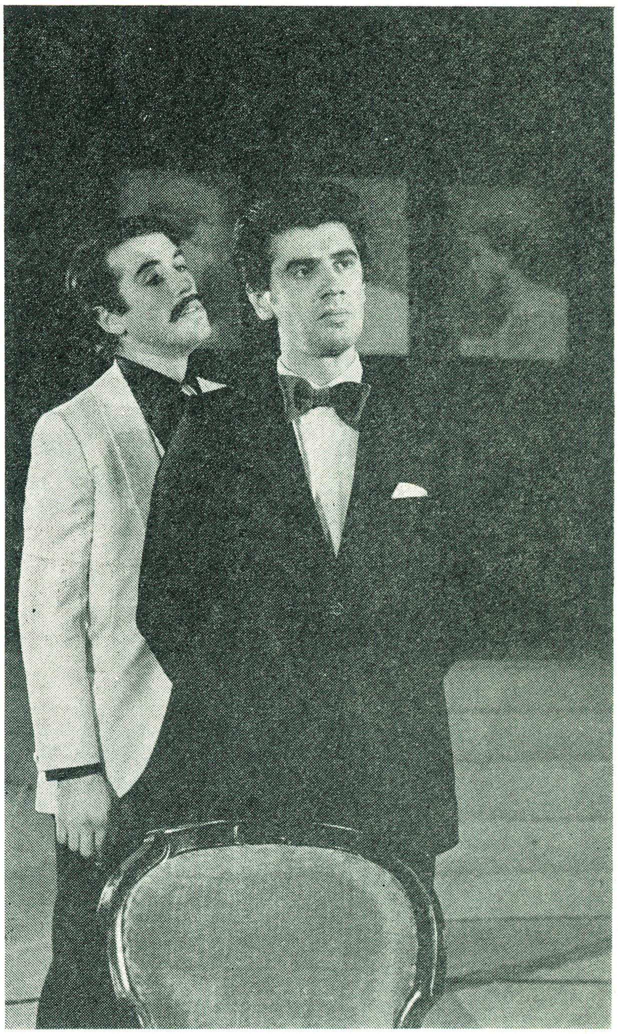
Режисер: Душан Наумовски к. г.

Музика: Александар Џамбазов

Костимограф. Сотир Наумовски к. г.

Учествуваат: Дарко — БОРИС ЧОРЕВСКИ, Злата — МЕНКА ЃОРЃИЕВА, Коле — МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ, Маре — РАТКА РАДМАНОВИЌ, Андон Туџарот — АЦО СТЕФАНОВСКИ, Ветка — ОЛГА НАУМОВСКА, Панко Козарко — ЉУБИША ТРАЈКОВСКИ, Стојна — РАТКА ЧОРЕВА, Стевче — МИТКО АПОСТОЛОВСКИ, Цвета — ЈОАНА ПОПОВСКА, ЦВЕТА РИСТЕВСКА, Костадинка — ВАСКА БОШКОВА, Мица пеачката — РАДОЈКА ДИМЕСКА, полицискиот писар — ЈОСИФ ЈОСИФОВСКИ, чиновникот — ПЕТАР СТОЈКОВСКИ, Перо келнерот — ПЕТАР МИРЧЕВСКИ, рускиот емигрант — СТАНКО СТОИЛКОВ, трговец — СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ, бегот — ДИМИТАР ИЛИЕВСКИ, сватови — ДРАГИ ТАНЧЕВСКИ, СУЗАНА НАУМОВСКА, ДРАГАН АПОСТОЛСКИ, ДРАГАН ДИМЧЕВСКИ.

Премиера: 13. XI. 79



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

Турска драма

РАЦИН

Борис Вишински

Режисер: Бранко Гапо

Лектор: Абдулкадир Казбер

Сценограф: Глигор Чемерски

Костимограф: Данка Петровска

Музика: Ристо Аврамовски

Учествуваат: Кочо Рацин — САЛАЕТИН БИЛАЛ, Трајан, геолог — ШЕРАФЕТИН НЕБИ, Шеф на полицијата — ФИРДАУС НЕБИ, Никола, постар син на Трајан — ЗЕКИР СИПАХИ, Нада, ќерка на Трајан — СУЗАНА МАКСУТ, Бољана, свршеница на Филип — ПЕРИХАН ТУНА, Филип, помлад син на Трајан — ЏЕМАИЛ МАКСУТ, Агент I НАЦИ ШАБАН, Агент II — ЕРДОАН МАКСУТ, Бановица — ЕМИНЕ БАЈРАКТАРИ, Ката мајка на Иван — МУШЕРЕФ ЛОЗАНА, Марија, жена на Трајан — НЕЗАКЕТ АЛИ, Иудио — ЕНВЕР БЕХЏЕТ, Слугинка — МУКЕРЕМ БИЛАЛ, Иван, студент — АХМЕТ ВЕЛИ, Чуварот — ФЕХМИ ГРУБИ, Првиот болничар — ШЕФКЕТ НАИМ, Вториот болничар — ИРФАН БЕЉУР.

Премиера: 18. 11. 79 г.

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

ВОДВИЉ

Иван Кушан

Превод: Иван Карадак

Костими: Зорка Васиќ

Композитор: Славе Димитров

Сценографија: Гинтер Кубе

Режисер: Димитар Христов

Учествуваат: Драгче, Бистре, Миле — ИЛИЈА СТРУМЕНИКОВСКИ, ДУШАН ЃОРЃИОСКИ, Анка, Анче — КАТАРИНА КРСТЕВА к. г., Кате, Борка — ВИОЛЕТА ШАПКОВСКА, Ламбе, Раде — ЖИВКО ПЕШЕВСКИ, Руска — ШЕНКА КОЛОЗОВА, Сиче, физичко — ЉУБИЦА ГОЈКОВИЌ, Божин, хемија — ЃОРЃИ АНДОВ, Магда, историја — ЉУПКА ВАРЏИСКА, Натка, германски — МИРЈАНА БОЦЕВА, Злате, милиционер — ДРАГАН БОШЕВСКИ, потстанарот — ДРАГАН ШОЛИЌ.

Премиера: 17. 11. 79 г.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

Албанска драма

ДА СЕ СПАСИ НАДЕЖТА

Според делото „Монсерат" од Емануел Роблес

Превод: Џеват Гега

Адаптација и режија: Мирко Стефановски

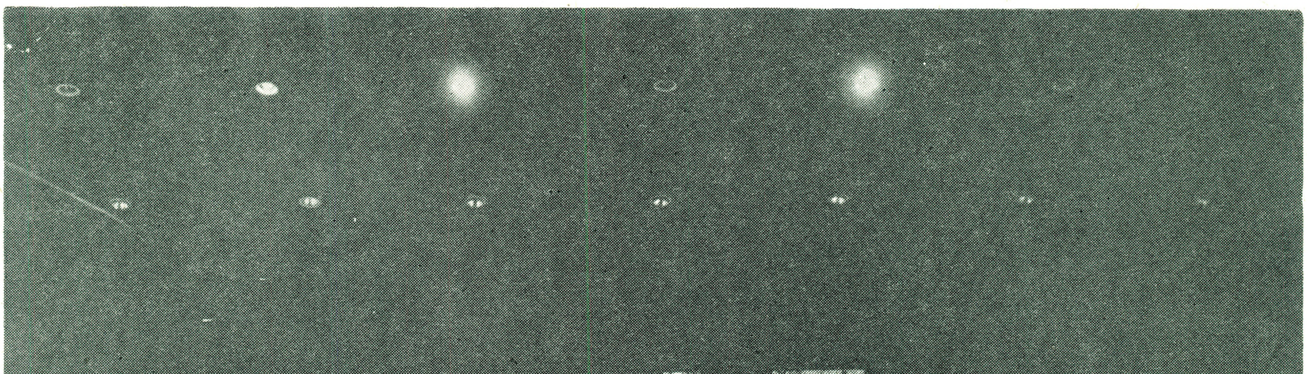
Сценографија: Јован Стефановски

Костимографија: Рада Петрова — Малкиќ

Музика Амет Сабит

Учествуваат: Полковник — МЕХДИ БАЈРАКТАРИ, Професор по историја — ЗИЈА БЕРИША, Мајор — ЏЕВАТ ЛИМАНИ, Капетан — ЕКРЕМ АХМЕТ, Каплар — БЕЏЕТ ПИТАРКА, Поручник — СЕФЕДИН НУРЕДИНИ, Грнчар — МАРК МАРКУ, Трговец — ЗИЈАДИН МУРТЕЗИ, Артист — БАЈРУШ МЈАКУ, Момче — КАМИЛ ВАЈНЕР, Ученик — АГРОН БЕРИША, Мајка — ВЕРА ЈОЗА, Девојка — СИЛВАНА БОЈЧИНОВИЌ.

Премиера: 24. 11. 79 г.



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

Албанска драма

ГОФ

Антон Пашку

Режисер: Ахмет Јакупи

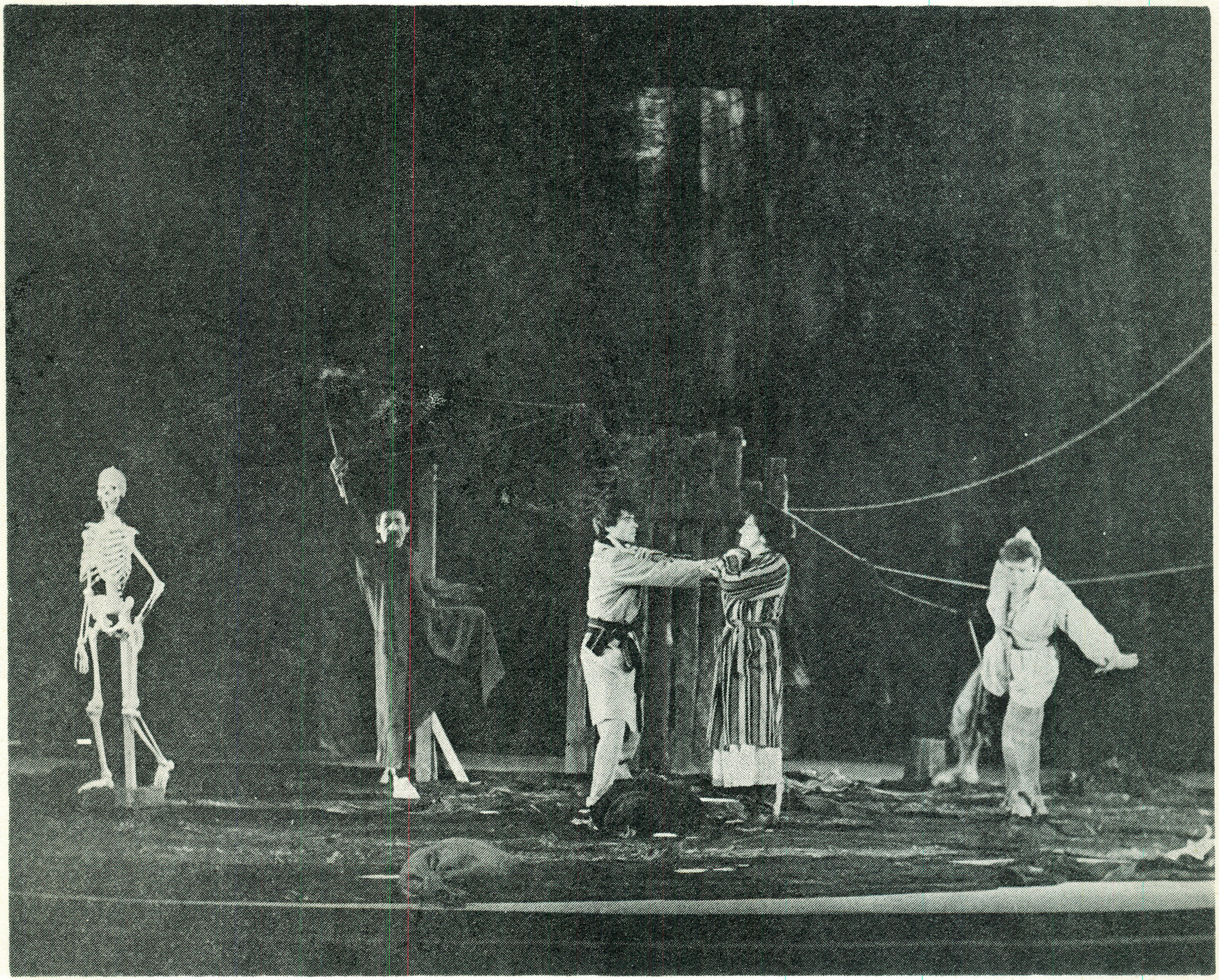
Сценограф: Живоин Стојановиќ

Костимограф: Ахмет Јакупи

Учествуваат: Љуљаши — ЏЕВАД ЛИМАНИ, Љуљани — СЕФЕДИН НУРЕДИНИ, Љуљуа — ЗИЈАДИ МУРТЕЗИ, Жива фигура — ЗЕКИР ДУРАКУ,

Статист — НЕКУРАН ЛОГА.

Премиера: 25. 12. 79 г.



Увертира во еден разговор за театарот

МИРОСЛАВ ВЕЛОВИЌ

Денеска присуствував на пробите на претставата „Диво месо“ од Горан Стефановски. Она што ме повлече на оваа проба, беше еден силен дијалектички спој помеѓу поетот, актерите и режисерот. Веќе на оваа проба беше остварен импозантен триаголник, триаголник кој што ја решава судбината на претставата. Намерно подвлекувам — поетот. Секој добар драмски писател е и поет, како што и режисерот во некоја рака е поет на сцената, како што се и актерите од памтивек па до денес поети на сцената, без кои театарот не може да егзистира. На премиерата ќе дојде и четвртата страна — публиката, и тогаш ќе ги има сите услови да се створи магичен квадрат, кој е всушност театар: публика, поет, актер и режисер. Преостануваат уште 20 години до крајот на нашиов век. Сигурно тие 20 години, кои што нас не очекуваат во историјатат на театарот ќе се нарекуваат: театар на крајот од XX-от век. Длабоко сум убеден, дека крајот на веков ќе биде во цврст спој помеѓу поетот, актерот, режисерот и публиката.

Во последниве 25 години беше прилично тешка судбината на драмскиот писател во светскиот театар. Особено после епохалните дела на Бекет и Јонеско. Се постави прашањето: каде да се оди понатака од „Чекајќи го Годо“ или „Крај на партијата“? Каде да се оди понатака од комедијата на апсурдот, подалеку од Јонеско? Откако се изживеа во Театарот повоената откривачка драматургија, се појави таканаречен режисерски театар, до проблематичното режисерско списателство. Улогата на поетите почнаа да ја превземаат режисерите со своите многубројни драматизации и адаптации. Годинава на конгресот на Интернационалниот театарски институт во Софија од 10 до 19 јуни, тоа беше една од главните теми. Се побунија многу значајни писатели. Тие бараа да се основа Комитет на драмски писатели, бидејќи сметаа дека се истерани од светскиот театар од страна на режисерите, и дека наместо вистинска литература, врз чии основи режисерите и актерите ќе можат да ги градат своите визии, се појави псевдорежисерската литература. За ова многу зборувавме на конгресот, бидејќи ИТИ е некој вид светски театарски парламент. Тој не само што треба да прави мостови помеѓу културите на народите и на континентите, туку треба да ги проучува и виталните проблеми на светскиот театар. Проблемот на драмскиот писател — поет е потполно во гро план. Во втор план е односот на режисерот и актерот кој добива природни контури во светскиот театар. Благодарејќи на режисерската агресија или агресијата на мизансценот, актерот неправедно беше фрлен на споредeн колосек. Трет проблем е проблемот на инсуфиценција на театарска етика. Јас би се задржал на овие три проблема. Театарот од секогаш имал безброј проблеми; големиот француски актер и режисер Луј Жуве рече: „Проблемите во театарот се вечни, како и во животот. Тие не се вчерашни, ни денешни, ни утрешни.“ Сите тие проблеми не ги угушија вистинските актерски таленти, ниту ги угушија вистинските писатели; останаа оние кои имаа сили да издржат, да го кажат својот збор.

Кризите во театарот често траеја долго, по неколку децении, а понекогаш по педесет години и повеќе. Елизабетинскиот Шекспиров театар на пример неверојатно букна. По победата на англеската флота над шпанската армада имаше неверојатен процут на општествениот и културниот живот во Англија. Ова траеше само до убиството на Есекс. По убиството на Есекс следи една многу мачна ситуација во Англија: само неколку години по тоа Шекспир ги пишува своите горчливи траги — комични дела, кои значеа простување со театарот и со животот — „Цимбелина“, „Зимска бајка“ и „Бура“. Овој театар кој влезе широко кај народот, кој беше демократичен, кој прикажуваше извонредни дела, наскоро стана додворувач на дворот Кризата траеше долго. За оваа криза пишуваа Свифт 1735 година. Тој напиша саркастични упатства за глумецот. Театарот се спушти на најниско можно ниво. Свифт, во вид на памфлети, пишува горчливи совети на актерите. Сѐ испревртува. Му кажа, на пример, на актерот; „Зошто ти се тебе проби“, „Што поретко оди на проби“. „Или: „Ако твојот колега умира на левата страна на сцената ти храбро излези од десната страна и поразговарај со публиката. Ако случајно дојдеш на претстава пијан немој да очајуваш, цела Англија пие, претворија твојата пијана состојба во предност и публиката

ќе ти аплаудира.“ Така Свифт дава околу 60 упатства. Подоцна Театарот се ослободи од таа криза и вивна со нов прометејски плам.

Сега ќе поминам на првата половина од XIX век кога Виктор Иго победи со својот „Ернани.“ Тоа беше чудо, тоа беше манифестација на романтичарите. Се сметаше дека по театарот на псевдокласичарите доаѓа театар на страсти и големи емоции; оваа победа на „Ернани“ сите ја наречуваат Пирова победа. Вистински победник беше човекот кој седеше во средината на првата галерија. Тоа беше Скриб, писател на вешто скроени претстави. Победата на романтичарите траеше кратко. По неколку години Скриб и неговата школа го засипаа европскиот театар со така наречени „добро скроени“ текстови, без никаква литературна вредност, без никакви идејно естетски провокации. Ова траеше се до појавата на Зола и неговата натуралистичка школа.

Во XIX век вистински режисер, така да се каже, нема. Тоа што Гете ги советуваше вајмарските актери беше само добра волја на големиот дух. Актерите беа препуштени сами на себе, а улогата на режисер ја вршеше најискусниот актер, а во голем број случаи тоа беше суфлерот или инспициентот. Тој ги паметел позициите од претходните претстави, и го советувал актерот да влезе од лево или од десно. Постоеле и познати трупи, благодарејќи на големи, генијални актери; тие обично околу себе собирале многу слаби трупи, но благодарејќи на нивниот талент ја привлекувале публиката и се спротивставувале на Скрибовите репертоари. Такви беа трупите на Салвини и Роси, Тие сè сами финансираа но немаа доволно пари да оформат позначајна трупа. Меѓутоа, со појавата на Мајнингеновците сè се менува. Благодарејќи на Мајнингенскиот војвода створен е прав театар, ангажиран е режисерот — новатор Кронег; за прв пат Европа доживеа магија на колективна претстава, во која било се простудирано: сценографијата, костимите, музиката, масовните сцени, говорот и мизансценот. Мајнингеновците беа откровение, кога ги отворија просторите на новиот театар. Нивното гостување беше голем импулс и во Франција и во Русија. Реформата Станиславски ја започна од доаѓањето на Мајнингеновците. Тој тоа отворено го признал во неговата книга „Мојот живот со уметноста“.

Зола е духовен татко на Антоан. Слободниот театар во Франција е исто што и Художествениот театар во Русија. Тоа беше голема револуција на Театарот. Денес, кога ние на БИТЕФ гледаме парчиња живо месо, мал број гледачи знаат дека тоа пред сто години го покажа Антоан во претставата „ Месари“. Секоја нова генерација мисли дека ја открила Америка, а Америките се обично одамна откриени. Антоан врши реформа и сака да створи театар — колектив. На највисоко ниво ова го постигнува Художествениот театар. Наместо романтичарската разбушавеност, наместо театар каде бриљира еден актер или актерка, Станиславски со Данченко ствара исклучителен колектив и ги руши котурните на стариот начин на глума. Сакаат актерот да биде што поедноставен во животот, а да се менува и трансформира на сцена. Тоа беше продорот на вистината на сцена, тежненија за колективна игра која не врши насилство врз поединци. Постепено дојде до спој помеѓу режијата, актерскиот израз и писателот. Художествениот театар без Чехов или Горки е незамислив. Секој театар треба упорно да трага за свои писател или писатели. Се што останало во историјата на театарот, останало како резултат на откривања на текстови од страна на одреден театар. Александрискиот театар во Петроград не можеше да го сфати Чехов. Тој имаше прекрасни глумци, но тие наместо Чехов го играа Островски. И несреќата да биде поголема „Галеб“ беше посветен на една актерка, која беше популарна во Петроград како комичарка. И од почеток нејзините обожаватели почнале да се смеат и да и ракоплескаат, а потоа почнале да дофрлуваат на чеховските реплики; Чехов како луд излегол после вториот чин. Треба да поминат години па Чехов да дозволи некој театар да го работи „Галеб“. Неговиот пријател Данченко, многу тешко ја доби дозволата и тогаш се случи чудо во театарот. Додека Данченко работеше со актерите, Станиславски во својата вила го планираше мизансценот. И напиша генијален мизансцин. Направија претстава за 21 ден. Најдобрите претстави што ги дал Художествениот театар работени се од 3—4 недели. Во својата подоцнежна фаза тие една претстава ја работеле по 7—8 месеци, и тука веќе се губела нитката на актерската и режисерската концепција.

Во претставата „Галеб“ Трепљов го игра Мејерхолд. Следејќи го големиот бунтар и револуционер тој бега од Станиславски и оди во Тбилиси Подоцна доаѓа во Петроград и работи во извонредниот театар на Комисаржевска, тогашна најголема актерка. Во тие години владее модата на симболизмот се појавува Метерлинг, како реакција на натуралистичкото барање на супер вистината. Художествениот театар многу добро ја решава претставата „Сина птица“ но сепак неможе да го фати чекорот со симболизмот.

Мејерхолд во тоа успева, ја наметнува својата режија, меѓутоа раководител во театарот беше Комисаржевска. Две години се караа, а потоа следува писмо во кое таа му откажува понатамошна соработка. Тоа беше голем конфликт помеѓу познатата актерка и познатиот режисер. Таа игра режисер-актер трае од почетокот на веков, иако Товстоногов тврди, и со право, дека обично не постои антагонизам помеѓу добар актер и добар режисер. Антагонизам постои помеѓу добар актер и лош режисер и обратно. Најдоброто во театарот на крајот на XIX век и почетокот на XX век е органското единство помеѓу актерот и режисерот. Затоа тогаш не се поставувало прашањето: кој е прв човек во театарот, актерот или режисерот? Такви дискусии имаше и кај нас пред десетина години; Тие уништија некои театри. Некои тврдеа дека прв човек во театарот е актерот. Тоа е точно. Актерот може сам да излезе на сцена и да направи претстава. Тоа не го оспорувам, но во современиот театар остварена е тимска работа, така денес актерот ја дели судбината на режисерската визија. Исклучително талентиран актер со богат инструментариум не би можел да успее во една неосмислена, хаотична и бајата режија. Затоа сметам дека оваа дискусија требе да се симне од дневен ред, бидејќи во својата суштина е неприродна.

И што се случува понатака?

Доаѓа Гордон Крег, голем фантазер, беше и актер, исклучителна личност: тој сонува за марионета како идеален актер, меѓутоа кога дојде во Москва со своите фантастични решенија за декорот на Хамлет, тој тие решенија не можеше да ги спои со актерската игра. Целата работа со актерите не ја заврши дури ни Станиславски, туку Сулерижитцки, а се случи на плакатот да бидат Крег и Станиславски, Сулерижитцки го немаше. В очи на Февруарската револуција направена е најбогатата претстава во рускиот театар „Маскарда" од Лермонтов во режија на Мејерхолд. Мејерхолд режираше, Јурјев го игра Арбењин, Галовин го прави декорот и костимите, а композитор е Глазунов. Четири великани, огромна претстава, фантазија. Тоа беше врв на раскошниот илузионистички театар. Доаѓа Октомвриската револуција, доаѓаат нови барања; Револуцијата донесува големи иноватори, пред се Мејерхолд, Вахтангов и Таиров. Мејерхолд сака да ја сруши традицијата на граѓанскиот театар. Ленин се противи на тоа. Ленин му сугерира на Луначарски, дека треба да се сочува се што било значајно во минатото а пред сè Художествениот театар. Му дава и упатства на Луначарски дека овој требе да ги поддржи основањата на новите театри или како сега ги нарекуваме ад хок групи, бидејќи Ленин смета дека појавата на новите театри позитивно ќе делува на старите институции и на промената на нивната програмска усмереност, се разбира, ако се добри резултатите на оваие групи. Мејерхолд прави потполна револуција во пристапот и на класиката и на современите дела. Го открива Мајаковски како писател и исклучително го режира. Прави голем светски продор со „Ревизор" и со „Шума" од Островски. Мејерхолд потполно ја менува естетиката на режисерската работа, ја измислува биомеханиката, а биомеханика на една реченица значи: „Со минимални сценски средства да се постигне максимум ефект. Мејерхолд фрла голем акцент на физичката експресија на актерот, тежнее неговиот актер да биде извонредно истрениран, да може сè да прави на сцена. Но Мејерхолд ни еден момент не заборави на експресијата на говорот. Тоа е многу важно, мислам дека во современиот театар тоа е најважно: полн склад помеѓу говорната и физичката експресија. Ако режисерот ја фаворизира само физичката експресија, тој ги осиромашува актерите. Во борба против литературштината на сцена не треба да се води борба и против литературата. Не го сакам литературниот театар, во кој се прераскажува содржината. Гледачот подобро сам ќе си ја прочита пиесата. Театарот треба да открие еден нов свет.

Со полно право современиот театар води борба против литературштината на сцена, против прераскажувањето на содржината, бидејќи кога во театарот ништо не се случува, тогаш нема судир, настан, поетско остварување, ниту пак вистински смели актерски креации. Тоа е мртов театар, театар на минатото. За време на Сталинизмот и Ждановизмот дојде до оневозможување на смелите режисерски визии. Од страв режисерите почнаа да режираат сите исто. Сè почна да личи едно на друго. Дојде до сивило, до фетишизација „сцена — кутија". Се затворија принципите на отворениот театар во кој гледачот е соучесник. Се изгуби смелоста и фантазијата во театарот. А театарот е сепак ризик и провокација. Кој веруваше дека 1922 година Гоциевата „Принцеза Турандот" ќе биде хит неколку години по ред? Завадски пишуваше дека во таа студена и гладна Москва, во која Револуцијата сигурно чекореше, но постојано борејќи се со своите противници, Вахтангов фантазер имаше смелост да разигра една благодарна шармантна, чудесна претстава во која ја откри фантазијата на ироничното. Актерите беа облечени во фракови, актерките во вечерни тоалети; тие млади луѓе, што ги завршуваа студиите, од својата дипломатска претстава

направија откровение на новиот театар. Тоа разбуди позитивни емоции кај публиката. Иако беше студено, уметниците смогнаа сили да зборуваат за тоа и да креираат со леснотија и шарм. Тоа беше голем ризик, но и голем успех на Вахтангов.

И така постојано се чекори во осцилации. Кога театарот ќе се засити од вистината (денес е во мода театар кој тежнее кон тоа), ќе поминат неколку години па повторно ќе се вратиме на ритуалот, како што тоа го правевме пре 10—15 години.

Помеѓу двете светски војни, луѓето беа и премногу сконцентрирани на приближувањето на катастрофа, за да би можеле да ја откријат убавината на книгата на Арто. Требаше да поминат цели 15 години и повеќе за таа да стане откритие, за луѓето да се обидат во театарот да внесат повторно ритуал, голема игра, бидејќи театарот беше заситен од ситната вистина. И тие циклуси постојано се сменуваат, од илузија до антиилузија. Затоа не треба ниеден правец да се фетишизира. Треба да се свати динамичната и променливата природа на театарот. Ниеден театарски израз не треба да се прогласува за свет и дефинитивен, ниту треба да се тежнее сите реки да се влеваат во едно море.

Важно е што зборува театарот, со каква вистина е опседнат. А за да би можел да ја оствари својата прометејски мисија, тој мора да изгради своја цврста етика, која почива врз полн склад помеѓу правата и должностите. Театарот не ќе може да ја оствари творечката коегзистенција со останатите медиуми, ако не обезбеди максимални услови за работа, ако не се избори за чисти, работни, професионални односи. Под професионализам го подразбирам длабокото почитување на колективниот труд на пробите и претставите. Борбата за нова, социјалистичка самоуправна етика во театарот е приоритетна задача за сите нас.

За некои аспекти на артистичката (и друга) недоисказаност во поголемите театарски колективи од нашата Република

БОРКО ЗАФИРОВСКИ

Размислувајќи и пишувајќи последниве пет години за нашиот театар, чувствувам дека не ми беше тешко да ги препознавам основните белези на нашата режија. Со ова не сакам да се одредам себе, туку на патот до основната тема на овој напис, сакам да направам природно воведување во неговата суштина. Се работи за режијата и глумата, кои заедно го чинат театарот, посебно оној подобриот, а не мораат барем не секогаш, да имаат истоветен развиток.

Препознавањето (лично оценето како такво-значи да се свати условно) на основните белези на нашата понова театарска режија го ценам како професионално напојување од сличните инаку густи театарски и културни извори воопшто, од крајот на шеесетите години кога дилемите доволно созреа за да упатат на една освежена закономерност. Ова не значи дека се одвива шаблонизаран процес, во кој со помалку или повеќе успех делуваат некреативни личности, туку напротив-се одвиваат повеќе сложени и длабоко авторски процеси и природи кои биле и ќе бидат разгледувани и вреднувани од едноставна причина што режисерот на нашето време, доколку сака да биде успешен, меѓудругото, мора да испишува и сопствен ракопис. А, велат, ракописот има функција да биде прочитан. Како? Преку претставите во кои, скоро исклучиво, играат артисти.

Судбината, комплетираноста и квалитетот на артистичките ансамбли претставуваат истории од кои секоја заслужува посебно внимание. Но во случајов, од практични

причини да ги генерализираме состојбите. Јасно е: се работи за хетерогени состави со различна подготвеност и можности, со нееднаков финансијски, репертоарски и режисерски третман. Овие карактеристики претставуваат потенцијални причини за живи процеси и тоа пред се во поголемите колективи кои се и водечки сили во театарскиот живот на Републиката. Можностите за експонирање на таквите процеси во функција на поголемо ослободување на креативните сили, тлеат повеќе години заради бавното и колебливото конципирање на одамна проверените сценски форми со одредени репертоарско-жанровски профили.

Во Скопје постојат три театри со гломазни артистички ансамбли во кои неможат (во некои случаи) да дојдат до израз и проверени уметнички имиња, односно постојат млади артисти (во некои случаи) кои по многу и многу сезони не добиваат можност ни чесно да се искомпромитираат или како трета негативна карактеристика меѓу оние што повеќе играат се појавува конкурентност која ги надминува стимулативните основи. Наспроти ова, без разлика на успесите или неуспесите, ниеден театар нема расчистено со својте репертоарски определби, односно малите сцени инцидентно заживуваат, а за трет или четврт вид на сцена не се ни размислува.

Освојувањето на нови, поеластични видови на сцени не се поставува исклучиво како кадровска разрешница, туку како процес од посуштинско развивање на театарот за кое постојат зрели можности. Наместо прикриеното мечтаење за НОВ театар, во Скопје постојат сили, пред се за проширување на активноста во склоп на оформените театарски куќи, што не ќе биде пречка и за нови неинституционални форми на делување. При тоа не треба да се прескокне фактот дека разгранувањето на театарот, поставено во современите општествени услови ќе има можност да ги избегне крутостите на тоа што го потразбираме како институционализам во уметноста.

Природно е да се смета а уште полесно да се докаже, дека повеќето од успесите на македонската режија се славеле во побројните театарски колективи каде што искуството, квалитетот но и „понудите“ биле поголеми. Значи дека постои и долг према оние што во одредени моменти непотребно останувале во сенка на личните или екипни успеси. И уште нешто. Не постои вистински пресек на артистичка карта на нашето време. Не само што не е комплетирана туку е и естетски шаренолика и нејасна.

Често артистите во меѓусебните разговори забележуваат дека нивниот труд и креациите не само што се бледо вреднувани или само спомнати (па и не спомнати), туку како во критиката, така и во меѓусебните разговори се врти еден скромен фонд на вербални квалфиикации.

Така може „пријатно да не изненади“ и артистот со осведочени квалитети, а симпатичен, успешен, сладок или „страшен“ може да биде резултатот од повеќемесечна работа врз сложен лик.

Рангирањето и сиромашната терминологија, се само еден од повеќето показатели за театарскиот и творечки меѓупростор во кој се најде глумата во современиот театар. Од времето на „доживувањето“ или „преживувањето“, кога како во операта, се се мереше според дадените „партии“, театарот (режијата, глумата и се друго) премина низ суштинските трансформации, освојувајќи нови процеси во изразот и сценското размислување, говорење и движење. Со тоа се создаде и еден меѓупростор во кој останаа запоставени одредени класични вештини какви што се говорењето во стих, реториката, манирите на сензабилност во движењето, говорот и други. Од друга страна не се доосвоива некои нови сценски форми а со тоа и артистички изрази. Значи доминира еден генерализиран принцип кој им служи на барањата од најприсутните режисери. А тие пак, се и најуспешните (освен по личните квалитети и по тоа што работат со такви ансамбли) со што се создава стабилна стега на квалитет. Но тоа не е доволно за се она што може и треба да значи театарот а со тоа и за егзистирање и проширување на артистичкото делување, на кое не му се доволни повремените поединчени „партии“.

Не само успесите на Вечерната сцена, да речеме на Драмскиот театар, туку пред се на таканаречените детски и мали сцени, говорат за големи потенцијали кои бараат форми за свое искажување. Во тој смисол и последната премиера („Панургиј“) говори за недопрецизирани форми и простори, условени од срамежливите и недооформени концепции на театарот. Таа претстава сместена во рамките на една Кабаре сцена (хумористично- сатирична) која му недостасува на градот, може да добие своевидна функција.

Насочувајќи го вниманието кон нашата артистичка или режисерска застапеност, во битката за сопствен и оригинален израз, неможеме да водиме мртви битки меѓу себе а понајмалку со критиката и театрологијата, а можеме и должни сме пошироко да го осмислиме (и да се избориме) патот за наше поцелосно делување и идинтификација во современиот театар.

Љубиша Георгиевски и Хамлет

СТЕФАН ТАНЕВСКИ

За Љ. Георгиевски Хамлет е „човек што е присилен да ја игра наметнатата ролја, за која нема ни волја ни талент.“

Кутриот Шекспир, каква грешка направил! Го фрлил на сцена Хамлета да се сопиња на такви проблеми и дилеми за кои нема волја, и што е уште почудно, нема ни — талент! Е, Шекспир, Шекспир, — создаваше ролји за талентирани, а присилуваш да ја игра нереталентиран!

Но не треба да се возбудува гледачот. Тука е Љ. Георгиевски, кој својот талент ќе го пренесе на Хамлет, и така, драмскиот лик „Хамлет“ ќе биде спасен. И за да го спаси, уште во почетокот (на својот есеј за Хамлет), Љ. Георгиевски се прашува: кој и каков Хамлет треба да се презентира на гледачот, па вели:

1. Дали ќе играме една трагедија на принцот Хамлет, кому му е одземен тронот, кој треба да ја врати честа и правината пронаоѓајќи што е гнило во државата Данска и со тоа, да го ставиме во оној немилосрден и голем историски механизам на кралувањето и детронизацијата...

2. Или пак, ќе направиме трагедија на сознанието на еден ренесансен интелектуалец, опколен од бедемот на средновечниот мрак на духот?

3. Или, можеби, една варијанта на романтичен, возвишен херој — фрлен во безднава и вителот на безличните и крвави подлости на средината во која живее и во која неговата состојба на духот е тотално инкопатибилна со акциите што треба да ги превземе или да не ги превземе?

4. Исто така од целата трагедија можеме да направиме и потрсена психолошка студија на искривоколчување на потсвесните слоеви на човечката душа.

„Наброените можни избори ги има бескрајно многу“, вели Љ. Георгиевски, но тој е скромен па ги издвојува само оние четири.

Сега можеме да избираме кој „Хамлет“ сакаме да го гледаме, и Љ. Георгиевски ќе ни̂ го даде. Ако го сакате „борецот за честа“, еве ви го; ако ја сакате „трагедијата на еден ренесансен интелектуалец, еве ви ја; ако го сакате „романтичниот возвишен херој, еве ви го; ако ги сакате „потсвесните слоеви на човечката душа“, еве ви ги. Имаме четири „Хамлета“ и избирајте! Мислам, дека најприфатлив е следниот предлог: Љ. Георгиевски нека направи четири одделни „Хамлета“, па нека гледачите спрема својот афинитет избираат кој „Хамлет“ ќе го гледаат. Оние пак, што сакаат да го видат цел, неподелен „Хамлет“, нека ги видат сите четири одделни претстави, и потем, четирите Хамлета нека ги соединат во еден. Нека им проработи малку синтетичкото мислење на луѓето, ами како!

Имало и некои старомодни режисери кои неправат никаков избор, ами настојуваат да ја прикажат „оригиналната и со ништо неосакатена верзија на Шекспир“. Овие режисери, продолжува Љ. Георгиевски, го кажуваат „она што го мислел и самиот Шекспир. Тие не можат да разберат, дека „е битно Хамлет да биде прикажан како НАШ СОБРАТ“. Е, овој „Хамлет — наш собрат“ е петиот дел од целиот Хамлет, со кои Љ. Георгиевски ќе не̂ усреќи.

Но, каква трагедија е Хамлет? И кој е Хамлет?, прашува Љ. Георгиевски, па продолжува:

„Мотивот на неговото постоење како трагичен херој, во својата примарна вредност е апсурдно. Сите се согласуваат со тоа дека Хамлет, како мисловно суштество е човек на Ренесансата. Со тоа се чини, дека сите сакаат да кажат, дека Хамлет по својот став кон животот е докрај афирмативен, оптимист, кој има причини за својот оптимизам надвор од христијанскиот бог што значи во рамките на длабокото ренесансно верување во човекот! Овде започнува драмата: тој виртембершски студент, ренесансен интелектуалец, опиен од сите животни радости, вљубен во животот и човекот, гледен за сознавање и мудрост, длабоко е верен на сите човечки вредности, ставен е, или поточно противставен во една средина од која одблескаат сосема спротивни аспекти на животот.

И овде Љ. Георгиевски ја открива „првата драмска ситуација“, што може да биде сосема слична на една современа траума. Имено, ако публиката биде доведена во состојба да го „препознае“ тој конфликт и да го разложи во смисла на: денешен млад студент, марксистички интелектуалец“, опиен од сите животни радости, гладан за сознавање и мудрост, длобоко верен на сите ре-

волуционерни човечки вредности, ставен е, или поточно, спротивставен во една средина, која сеуште се бори за едно бесконфликтно општество која, сега за сега, содржи сеуште спротивни аспекти на животот! Неговата младост бликнува во револт. Таа не сака да чека. Сака да го забрза револуционерниот процес. Не наоѓа разбирање. Се фрла анатема врз него и кулата од картон се урива!".

Значи, ако ренесансниот интелектуалец Хамлет — и — современиот интелектуалец-марксист имаат слични револуционерни проблеми, тогаш ќе го имаме: Хамлет — наш собрат.

Нема револуционерен карактер кој да може да му се накалеми на Хамлет. Хамлет е плод на револуционерното во ренесансната филозофија, но таа, трансформира од духовната природа на Хамлет, станува Хамлетовска. До крајот на животот Хамлет не ја прекинал папочната врска со бога. Тој верува во духови, верува во задгробен живот. (Дури, тој прави, за него, многу суштествен психолошки тест врз кралот, за да се увери дали духот на татко му е „дух на татко му" — или — демон кој сака да го наведе на злочин). Хамлет дури не ги ни споменува економските категории „богат" и „сиромав", ни правните категории „властодржец" и „обесправен во револуционерна смисла. (Како Исус, на пример) Тој воопшто не ни споменува нешто за прогресивна реконструкција на општеството. Духовно, Хамлет е природа која има вроден афинитет спрема убавото и доброто, и одбојност спрема грдото и лошото во општеството и природата, и врз таа Хамлетова природа цутела неговата филозофија. На пример, ренесансната филозофија открива дека небото не е божји дом и дека човекот не е бесмртен; и, историски гледано, тоа е прогресивно, револуционерно. Но, врз основа на таа филозофија Хамлет открива дека „вселената е ѓубриште од испаренија", а човекот е квинтесенција од прав", а тоа е грдо, ја коби смислата на човековото постоење. Овде, една ренесансна вистина за природата, Хамлет ја трансформира во човечка вистина, во што е и генијалноста на Хамлет-шекспировската филозофија. Хамлет само ги анализира и дефинира настаните кои делувале врз него; но тој не делувал врз нив, освен кога бил принуден. И ние сме сведоци, дека — кога делувал, делувал исклучиво од личен, а не и од општествен аспект.

Што се однесува за реализацијата: ренесансен интелектуалец Хамлет — марксист интелектуалец студент, на Љ. Георгиевски може да се каже, дека: Хамлет е наш собрат како човечка судбина во просторот и времето; но на еден современ марксист и интелектуалец, не му е ни далечен роднина.

„Хамлет е, значи, лик — виден создаден, инспириран, роден ако сакате во еден миг кога човекот ги раскина веригите, се откина и побегна од самата средина на Шекспировата поетска душа. Силата и карактерот на она што беше човек во Шекспира ја победи силата и карактерот на она што беше драмски писател во него."

Со овој текст Љ. Георгиевски ни ја посочува генезата на „првиот апсурд". Како што гледаме, генезата сенаоѓа во судирот меѓу — „она што беше човек во Шекспира" — и — „она што беше драмски писател во него", (или: поетска душа во него). И — како тоа се случило? Вака: ликот „Хамлет" бил роден токму во мигот кога човекот — Шекспир ги раскинал веригите (со кој бил заробен од поетот — Шекспир), и побегнал од САМАТА СРЕДИНА на сопствената поетска душа, со што човекот-Шекспир — и — поетот-Шекспир дошле до колизија; а тоа довело до тоа, да се појават „апсурди" и „бесмислици" во трагедијата „Хамлет". Сега, еминентни светски психолози ќе се втурнат во потрага по „средината на поетската душа" и кога ќе ја отријат и објаснат тогаш ние простосмртните ќе можеме да ја разбереме иманентната мисла на Љ. Георгиевски.

Но, да го завршиме цитатот:

„На тој начин на сцената истрча еден лик што неминовно мораше да дејствува, а немаше сиже за него?!" И подолу читаме: „Првиот апсурд, значи, се исцрпува со погрешна распределба на ролјата..." Во што е погрешна распределбата? Во „нееднаквоста на сижето со карактерот на Хамлет", вели Љ. Георгиевски.

Тврдам: ако во делото „Хамлет", сижето од една страна — и — карактерот на Хамлет од друга, се сценски дисхармонични, неадекватни — тогаш — премиерата на Хамлет ќе значеше и негов закоп. Ни најслаб драмски писател не е во состојба да ја промаши таа основна сценска нужност. И морам да признаам — дека — кога го прочитав цитираново за „првиот апсурд", сфатив, дека Љубишиниот „Хамлет" е рафиниран апсурд.

Откако нè „збогати" со „првиот апсурд". Љ. Георгиевски нè запознава со неговите последици, па вели:

„И така, Хамлет, откако ја доби улогата на Хамлет во истоимената трагедија, доживува низа удари. (Каква би била таа трагедија без „удари", т. е., без трагични настани!) Неговиот хуманистички свет почнува да се распаѓа под дејство на судбината што му е наметната. Првото сознание е

најлошото: таткому е убиен и детрониран, стрикото му е убиец и родоскрвник, мајка му е блудна соучесничка и гнила, а духот на неговиот татко (интеракција) бара одмазда, или, со други зборови исправка на овој ужасен свет, казна за тој ист свет. Можно ли е тоа?

И што се случува натаму?

„Хамлет, обземен од ужасот на толку брзото и толку мотивирано распаѓање на неговиот поглед на свет, распарчен во илјада парчиња поради тоа, обземен од ужасот на сопствената психичка ситуација (проблемот на таткоубиството — Едипов комплекс) не се прашува, дали е тоа можно?", — т.е., дали е можна „исправката на овој ужасен свет, или казна за тој ист свет".

Овде треба да се каже, дека: барањето на татковиот дух е мошне конкретно и ограничено на една личност — кралот: синот Хамлет со убиство да го освети покојниот татко. Тука не се работи за „исправка" или „казна" на некакви светови. Но, спрема Љ. Георгиевски, Хамлет ја прави капиталната грешка:

„Тој набрзина ја прифаќа фрлената наракавица на судбината... Апсурдната ситуација на неговиот дух почнува во моментот кога тој се заколнува дека ќе ја изврши одмаздата, кога значи, се согласува да го прифати начинот на живот од кој се грози".

Никој не е во состојба да докаже, дека Хамлет го прифатил животот од кој се грози, а тоа не може ни Љ. Георгиевски — поради тоа — што ја прифатил одмаздата. Напротив, со одмаздата тој го прекинува продолжувањето на грозниот живот кај одредени личности.

И оваа идеја што содржи тотална невистина, прави, режисерската идеја да паѓа во матни води, па продолжувајќи, Љ. Георгиевски нѝ сугерира друга невистина што е рожба на првата, а имено:

„Прифаќајќи го тој компромис, а едновремено останувајќи си, при тоа, верен на себе, тој станува актер со погрешна доделена ролја".

За да го поткрепи свето обвинение против Шекспир, Љ. Георгиевски нѝ илустрира мислења на „шекспиролози" или „режисери" од светот кои „дошле до единствен заклучок, дека Хамлет е навистина прекрасна трагедија но за жал многу несмасно компонирана".

И за да го докаже тоа. Љ. Георгиевски прашува: „Зошто тогаш, Шекспир не направил (не можеме да се сомневаме во тоа дека можел) една поцврста композиција?

Очигледно заради тоа што ја следел својата прва драматургиска претпоставка, за која веќе рековме дека е апсурдна, но генијална"

Натаму, апсурдното во генијалното го објаснува вака: „Следејќи ја, тој, исто како и Хамлет немал можност да се однесува конвенционално логично спрема драматургиската обработка и место да го фрла својот јунак по беспаќата на бесмисленоста, доловувајќи ги притоа најзамрсените тајни од животот. Или обратно Хамлет заробен од својата судбина (генијалната драматургиска претпоставка на Шекспир) не може да се однесува конвенционално л о г и ч н о спрема животот, и место тоа, се мачи во хаосот на својот поматен поглед на свет".

Покрај тоа што овој цитиран текст е поматен, т.е., конфузен, како што е конфузен и сиот текст, овде има нешто што не е опростиво, а тоа е: „Хамлет се мачи во хаосот на својот поматен поглед на свет."

Во кој сценски настан и во однос на кој објект Хамлет го манифестирал својот „поматен поглед на свет? Во однос на кралицата и кралот? Во однос на Офелија? Во однос спема Полоние, Розенкранц, Офелија? Во однос спрема Полоние, Розен-Гилдернастен и Лаерт? Во однос спрема Хорацион? Во однос спрема татковиот дух? Во односот спрема артистите, војската на Фортимбрас и гробарите? Во однос спрема вселената и човекот како космичко битие? Во сценските допири со сите објекти и феномени Хамлет реагира со неговата јасна, логична, доследна во својот аспект философија што ја карактеризира неговата брилијантна свест. Кој литерарен лик од светската литература воопшто е толку недвосмислен, толку суптилен во прецизноста на мислењето и кој има такви философски дострели??? Никој!!! Некаков "поматен поглед на свет" во Хамлета нема, не постои. Тој „поматен поглед" е измислица токму на конфузната свест на Љ. Георгиевски, спрема трагедијата „Хамлет".

И уште нешто. Што е тоа „апсурдно но генијално" во трагедијата Хамлет? Она што Љ. Георгиевски го кажа, нема врска со она „апсурдно но генијално". Се случува, нешто што е генијално некој да го разбере како апсурдно, и обратно, она што е апсурдно, некој да го разбере како генијално. На пример, генијалната Ајнштајнова теорија за релативноста, за многу, дури и учени, луѓе беше апсурдна — како што — генијалниот лик „Хамлет", за Љ. Георгиевски е апсурден лик. Меѓутоа Теоријата за релативноста и Хамлет немаат ништо апсурдно во себе. Апсурдноста и генијалноста како философски категории немаат заедничка релација, не може со ништо едното да произлезе од другото. Тоа значи, дека со „апсурдно но генијално", Љ. Георгиевски не е во состојба да нѝ соопшти, каже или докаже што и да било. Ве-

ројатно со оваа бомбасто-загадочна фраза, Љ, Георгиевски сака да го шокира читателот, кој потем треба да се восхитува од „генијалната режисерска концепција“ за трагедијата Хамлет.

За непогрешивоста на својата режиска концепција Љ. Георгиевски има и „факти“, па вели: „Да се послужиме со факти: од почетокот на Хамлет му се чини, дека животот е достоен да се живее. Потоа се соочува со фактот на животот што не е достоен за тоа. Зошто тогаш продолжува да живее?“,

На ова негово прашање има и негов одговор, па вели: „. . . неговиот свет се урива, но во тој лом некои делови остануваат сеуште цели. Во таа катастрофа — пријателството како морална вредност сеуште останува. Тука е Хорациј. Потоа, Офелија е тука. Значи, и љубовта е сеуште присутна. Тоа се да речеме остатоци на некои предоминантни вредности што сеуште, директно од животот, му се наметнуваат на светот на Хамлет. Со споменатите остотоци на вредностите на животот, кои сеуште го подгреваат неговиот веќе згаснат оптимизам (Хорацио, Офелија) Хамлет сеуште живее“.

Овде Љ. Георгиевски ни „откри“ зошто Хамлет не се самоубивил. Се прашувам: зошто Љ. Георгиевски одговорил на тоа прашање, штом веќе Самиот Хамлет дал одговор? Бездруго, Љ. Георгиевски мислел, дека Хамлетовиот одговор не е достоен — или — не е адектаветен на вистината, па сепак да го дополни, заокружи — или— корегира. Меѓутоа, наместо да го дополни, корегира, Љ. Георгиевски го испразнил, осакатил, осиромашил, упропастил, ограничувајќи го со пријателството спрема Хорацио и љубовта спрема Офелија.

Кога Хамлет прашува: Да Се БИДЕ, — тоа прашање го имплицира човековиот однос спрема раѓањето и смртта, спрема властодршците и богатите, и развластените и сиромасите; потем, можноста и неможноста на човековата природа спрема универсумот; па спрема извесноста и неизвесноста на задгробниот простор и време, кое се доживува со СТРАВ, кој е и причина за несамоубивањето на Хамлет, но кој се однесува и на сите луѓе. Или: ДА НЕ СЕ БИДЕ, — зашто, каков и да е човековиот живот, постоење, ќе заврши како „квинтесенција од прав“.

Хамлетовиот одговор, колку е животно вистинит, токлу е философски адекватен, и претставува најсуштествен предизвик на современата научна мисла, дури. Затоа, со ампутирањето на Хамлетовиот одговор, Љ. Георгиевски ќе ја лиши трагедијата од квасецот на Хамлетовата философија, без која не може да се доживи природната нужност на сите Хамлетови однесувања, па не може да се објасни ни оддолжувањето чинот на осветата, кое оддолжување Љ. Георгиевски не е во состојба да го „свари“, ни мисловно, ни чувствено.

Еве уште еден бисер од режисерската концепција на Љ. Георгиевски, и тоа околу „лудилото“ на Хамлета, за кое вели: „Овде доаѓаме до вториот основен проблем на Хамлетовото лудило. Откако ги согледа причините на безизлезноста, во која западна, тој станува слаб. Исфрлен од начинот на размислувањето што му беше својствен, тој ќе биде присилен да размислува со категории што не ги познава, односно ќе биде присилен да насетува место да мисли, што е само по себе уште еден тежок товар за него и уште една бесмислица. Неговата сила на шпекулации е исцрпена и сега, во темнината, мора да се потпира на својата интуиција“.

Во овој цитат Љ. Георгиевски открива, дека: од кога Хамлет почнал да насетува, мислата му „скршнала“. Значи, Хамлет — полудел. Или, одкога „во темнината, морал да се потпира врз својата интитуција“, Хамлет — полудел. Ова не е никакво објаснување на какво и да било лудило. Од овој цитат се добива впечаток, дека: до лудилото дејствијата му ги импулсирала само мислата, а после лудилото само интуицијата. Ова покажува, дека Љ. Георгиевски, не само што не знае, туку нема ни поим за корелацијата меѓу интуицијата и свеста, мислата. Покрај тоа, ни една Хамлетова искажана мисла, ни една негова телесна постапка, не асоцира дури, дека е умпулсирана од лудило. Крај на краиштата, самиот Хамлет неколку пати вели, дека симулира лудило и објаснува зошто тоа го прави. И јас се чудам: зошто Љ. Георгиевски измислува некакво лудило кај Хамлета, и згора врз тоа, тоа измислено лудило влегува како важен елемент во неговата режисерска концепција, зошто?

Одговорот е во современото помодарство кај сите уметности, па и кај театарската. Уметноста е мошне понетрпелива од еволуцијата на животот, и наместо да чека, еволуцијата да ѝ даде материјал за обработка, таа почна да експериментира со мноштво облици, форми, на иста содржина. Оваа криза на уметностите ја докажува и тоа, што пред поетите, музичарите, сликарите . . . истрчаа критичарите, а пред драматурзите, истрчаа режисерите. И така, нашиот ПРИНЦ на авангардниот театар Љ. Георгиевски, наместо да го презентира историски автентичниот Хамлет тој ќе исфрли на сцена полуден Хамлет, и тој луд Хамлет треба да биде — наш собрат!

Тоталниот театар на Жан-Луј Баро

МАРИЈА БЕЖАНОВСКА — LEVAVASSEUR

Жан-Луј Баро (Jean-Louis Barrault) е мошне зопнат француски актер и режисер. „Сид", „Ферда", „Чевлички од сатен" од Клодел, „Неманс" од Сервантес се сврзани со неговото име уште во првата половина на нашиов век. Во 1946 година, заедно со својата сопруга, инаку реномирана театарска актерка Мадлен Рено, Баро формира една театарска група која сеуште забележува извонредни резултати, не само во Париз туку и на светските сцени. Нејзиниот репертоар е мошне богат и разновиден и што е посебно привлечно, секогаш делува млад, било да застапува дела на класици или на современи автори. Тема на овој напис, меѓутоа, не е Баро како актер, режисер, адаптатор или аниматор на една театарска група. Малку е, можеби, познато дека овој жив симбол во францускиот театар, и театарот воопшто, е и автор, мошне интересен есеист. Во своите „Нови размислувања за театарот"[1]) тој се осврнува со посебно внимание на проблемот „Тотален театар" и, базирајќи се на своите богати искуства на мошне едноставен начин објаснува што е тоа „тотален театар" и по каков начин тој може да создаде, употребувајќи го исцело актерот, еден цел живот.

Најважна задача во поставувањето на едно театарско дело е да се најде начин на кој претставата би била уметнички изразена (декор, реквизити, светлост, звук, музика) така да таа повеќе не се задоволува со својата споредна улога на „рамка" или смеса на уметности, туку се хуманизира до таа степен што станува дел од акцијата и може да допринесе исто толку колку и човекот, накусо, да постигне моќ да му служи на театарот во негова целина — само тогаш тоталниот театар го постигнува своето единство.

Во тој смисол Кристифор колумб (Christophe Colomb) претставува обид кон тоталниот театар. Во ова дело на Клодел (Claudel), такво какво ние го разбравме и го реализиравме, човекот има решавачки удел. Да не зборуваме за претставата како се одвивала, тоа не е наша работа, туку да зборуваме за начинот на кој сме сакале таа да се одвива.

Една група мажи и жени, наречени „актери", а се пред сè: човечки суштества, влегуваат еден по друг на сцената пеејќи од радост и годрост; едногласно. Одлучиле да го раскажат, „од задоволство" или за своја душа (тоа е исто), животот на Кристифор Коломб. Потоа, еднаподруго, актерите или хор, употребуваат импровизирани средства, со кои располагаат, да го оживеат овој живот што бил проживеан под знакот на универзалното. Кристифор Коломб го направил светот таков каков ние денес го гледаме: тркалезен како портокал. „Треба од сè по малку за да се создаде еден свет". Дури, треба толку нешта, што на крајот, и ништо не ни треба. Само ние самите.

Што би требало тогаш да се случи? Ни треба ли една крчма? Кога велиме крчма тоа значи еден ентериер — кога велиме ентериер тоа значи врата — кога велиме врата тоа значи две човечки суштества што ги држат исправено своите раце а дланките, испружени на врвот, свртени една кон друга: оној што треба да влезе, може да помине под и меѓу овие двајца.

Една кобила? Кога велиме кобила тоа значи четири нозе, еден заден дел што му се доверува на предниот дел и еден жален и нежен изглед кога станува збор за кобилата на Кристифор Коломб. По ред, предејќи волна, свирејќи на гитара, претворувајќи се во бранови, чекорејќи, трчејќи, бранувајќи се на морето, шибани од ветерот, живи-умрени, враќајќи се во стварноста, претворајќи се во сенка, тагувајќи како индиски богови, дувајќи како бура, потпевнувајќи како ветрец, брборејќи како дрдорки, лутејќи се како бунтовници, пеејќи од радост, викајќи од радост, делејќи совети, здрвувајќи се како жива слика, удирајќи се од земја како споулавени, напуштајќи ја акцијата, враќајќи се во неа гледачи, коментатори, актери: сите овие луѓе би можеле да создадат пред нас нешто што би личело на тотален театар за кој ние сонуваме.

Во извесен смисол, ние би можеле да ја живееме „драмата во нејзината почетна состојба". Друго правило.

Ах. Убаво правило! Меч со две острици. Најважно е тоа да биде резултат на едно искрено, неопходно, заповедничко чувство кое бара многу. Да претпоставиме сега, имаме право на тоа бидејќи сонуваме, дека нашиот сон се реализирал:

---

[1]) „Nouvelles reflexions sur le Théâtre" Izdavac Flammarion, 1959.

Оваа група луѓе, значи, делува со човечки средства со кои располага и еве, предметите со кои се служи оживуваат — предметите се хуманизираат — синџирите чкртаат вистински, едрото игра како да е живо суштество. Ни треба ли еден дворски костум? Две површини се одделуваат од онаа што ја имаме и се создава „корпа". Ни треба ли еден селски костум? Се префрлува задниот дел од фустанот преку глава и се дотерува со помош на под-здолниште. Се подвртуваат панталоните, се разголуваат градите и, се станува морнар. Да го продолжиме нашиот сон.

Осветлението ја започнува својата игра, рефлекторите се движат, светлосниот интензитет се менува, замислените сенки се појавуваат, се губат и се деформираат зависно од движењата на предметот што ги прима. Што се однесува пак до музиката, таа е како ансамблот: сега е учесник, сега коментатор. Таа предлага, таа учествува, таа означува радост или страв, таа се насладува, таа чука со нозе од нетрпение или од виталност, таа е најчесто душа на авантурата — човечка душа.

Луѓето и предметите играат заедно: луѓето играат предмет, а предметите играат човек. Така стигнуваме до една главна точка која е од крајна важност: додека хуманизираниот предмет „го кажува својот збор" во акцијата, актерот кога ќе му биде ред, не напуштајќи ја со тоа својата личност, станува од време на време објект. Пример: морски бранови (човечки суштества) исфрлуваат на брегот „еден стар речиси мртов морнар." Кристифор Коломб влегува во вода за да му пружи помош на морнарот. Двајцата актери што ги интерпретираат морнарот и Коломб, треба да го изразат во исто време, не напуштајќи ја својата личност, елементот на водата и динамичката снага на брановите. На тој начин, актерот не се задоволува повеќе само со претставувањето на човечката положба туку и на природата, елементите и предметите. Тој е во центарот на животот. Плива во него. Значи, актерот не интерпретира само луѓе туку цел „театар". Тој им припаѓа на луѓето но и на сè друго. Тој се наоѓа во центарот на сè. Тој му припаѓа на животот со својата тоталност; тој е огниште на животот.

Од своја страна, театарот го употребува тоа специјализирано човечко суштество, наречено актер, за да создаде повторно еден цел живот: луѓе и предмети. Тогаш не е ни чудно што тој тотално го употребува.

Поради ова, ни се чини дека Кристифор Коломб може да се смета како обид на еден целовит театар, тотален, а не поради тоа што на елементите од декорот, музиката, осветлението им е додадена игра.

Сенегал: Страст за театар

„Жен Африк", 5 декември, 1979

„Трагедијата на кралот Кристоф" од Еме Сезер, „Коските на Мор Лам" од Бираго Диоп и „Вообразениот болен" од Молиер се најновите престави на драмската група на Националниот театар „Даниел Сорано" од Дакар, Сенегал.

Театарот „Даниел Сорано" влезе во својата 16-та година. Денес во него се вработени 250 уметници и друг персонал во четирите групи — ансамбл за традиционалната лирика, две балетски групи и драмски ансамбл. Околу 60 отсто од трошоците се покриени со буџетски дотации.

Неодамна Театарот имаше успешна турнеја низ Белгија и Франција, а во јуни 1979 година е носител на првата награда на Фестивалот на театри на француски јазик во Лион каде што неговата претстава „Генерал Мануел Хо" е прогласена за најдобра. Тоа е дело на сенегалскиот поет Абду Анталка, според романот „Гувернери на росата" од хаитскиот писател Жак Румен. По „Мануел Хо", театарот ги подготвува историската драма за борбата на Сенегалците против колонијализмот и драмата „Златната глава" од Пол Клодел.

Така, Театарот го прави својот репертоар од национални дела, од адаптирани дела од различни делови на светот, како и од познатиот светски класичен репертоар. И Молиер и Шекспир и Гогољ се играат во убавото здание на театарот „Даниел Сорано".

Морис Сонар Сенгор, роднина на претседателот Леополд Седар Сенгор, поет, е директор на Театарот.

— Ние, вели тој, имаме задача да ја отвориме душата на публиката спрема универзалните проблеми. Варвар и, мизантропи вообразени болни исто така егзистираат и во Африка.

Уметниците во „Сорано" се драмски актери, но истовремено и играчи, пејачи и свирачи. Тоа е типично за театарите во Западна Африка, а особено за „Сорано", водечки театар во тој дел на светот. Поради тоа, згра-

дата на театарот во Дакар (има 1. 200 седишта) веќе е мала за да ги прими сите кои сакаат да ги гледаат преставите. „Сорано“ развива и посебна активност меѓу учениците и студентите. На таканаречените претставипредавања се развиваат интересни појави. На пример, во еден колец, артистите од „Сорано“ прво слушаат еден текст од професорот Џибрил Тамсир Ниане, а потоа го играат. Авторот остварува директен контакт со изведувачите, а студентите учествуваат во реализирање на некои делови на делото.

Другите ансамбли на Театарот се повеќе присутни во внатрешноста на земјата и во странство. Така, ансамблот за традиционалната лирика се претставува со забележителен успех во селата, додека балетската група се на турнеја надвор од Сенегал речиси шест месеци во годината. Од тоа се покриваат другите трошоци на Театарот. Првата балетска група (можеби поблиску би било да се каже — фолклорна; з.п.) досега имала турнеи низ Африка, Австралија, Америка и Европа.

Влијанието на Националниот сенегалски театар „Даниел Сорано“ добро се чувствува во регионот. По неговите стапки се раѓаат „соперниците“ во Брегот на Слоновата Коска, Камерун, Нигерија, па дури и во далечната Уганда.

Превод од француски:
Славко Маринковиќ

Кога државниот удар станува театарски удар

„Жен Африк“, 16 јануари, 1980

Чикаја У Тамси, конгоански писател, е африкански творец со забележителна репутација. Носител е на првата награда за поезија на првиот Фестивал на црнечки уметности во Дакар 1966 година и досега има објавено неколку поетски збирки и антологијата „Африкански легенди“. Чикаја исто така е и драмски писател. Стана познат со драмата „Зулу“, а неодамна ја напиша и драмата „Славната судбина на маршалот Никон Нику“, во чиј поднаслов авторот ставил „грешна комедија — фарса на три плана“.

Оваа жестока сатира безмилосно ги напаѓа воените режими и со страст ја брани слободата.

Следуваат секвенци од драмата.

План I, секвенца V

НИКОН НИКУ: Има резон.

МФИ САН ПО: Има резон.

НКА НКА ДУ: (на Мфи) Би та кажал еден збор! (на Никон) Дозволуваш?

НИКОН НИКУ: Не почнувај заговор!

НКА НКА ДУ: Вака. Може да почне. Тоа ќе биде часот С. (на Никон) Ти раководиш со операцијата. Ние сме зад тебе!

НИКОН НИКУ: (на Мфи) Војниците, нашите, дали се добро поставени зад чуварите на редот?

МФИ САН ПО: Да!

НИКОН НИКУ: Сигурен ли си? Без штосови, а!

МФИ САН ПО: (покажува на карта) Еве ја радио станицата. Претседателот доаѓа по оваа улица. Штом стигнува тука, неговата гарда ја разоружувате тивко и ја заземате веднаш станицата.

НКА НКА ДУ: Го заробуваме или го ликвидираме!

МФИ САН ПО: Една самица за секој случај чека.

НИКОН НИКУ: Ти ли даде наредба за самицата?

НКА НКА ДУ: Почнува часот С.

НИКОН НИКУ: Поставив прашање!

(Неговиот глас е прекриен од звукот на транзисторот; Мфи го слуша транзисторот, игнорирајќи го Никон).

ТРАНЗИСТОР: ДРАГИ СЛУШАТЕЛИ! ВНИМАНИЕ! Пред нашата влада во овој важен час за нашата земја, нашиот претседател, водачот ЕБОЛОБО, ќе ви упати важна порака за опасностите од непријателот на татковината. Да ја сослушме националната химна.

(Химната)

МФИ САН ПО: (зборува во токи-воки) Шашлива жаба — Змијско лице — Прв обид; повторувам: Шашлива жаба — змијско лице — прв обид!

ТОКИ-ВОКИ: Црвен петел — млада кокошка — прв обид; повторувам: црвен петел — млада кокошка — прв обид!

МФИ САН ПО: Океј! Остани на врска!

ТРАНЗИСТОР: (Химна) Слава! (музика).

МФИ САН ПО: (на Никон) Им оддаваш почит?

НИКОН НИКУ: Тоа е нашата химна! Расипан!

МФИ САН ПО: (го фаќа Никона за врат) Слушај!

НКА НКА ДУ: (на Мфи) Слушај ти!

МФИ САН ПО: Добро . . . пардон . . . но . . .

НИКОН НИКУ: Ќе разговараме ние уште за ова!

МФИ САН ПО: Реков: пардон!

НКА НКА ДУ: Рече! Ако . . . толку да знаеш!

НИКОН НИКУ: (го зема токи-вокито од рацете на Мфи) Шашлива жаба — шашлива жаба!

ТОКИ-ВОКИ: Црвен петел — првиот обид пренесен!

НИКОН НИКУ: Шашлива жаба — последна фаза: змија — последна фаза: змија!

ТОКИ-ВОКИ: Црвена кокошка— последна фаза: змија . . . сѐ е накитено! Кој потпишува?

НИКОН НИКУ: Змијска последна фаза . . . потпишува (се врти околу себе) — потпишува Никон Нику!

(Му го враќа токи-вокито на Мфи).

ТОКИ-ВОКИ: Браво! Оган!

МФИ САН ПО: (на Никон) Што значи тоа?

НИКОН НИКУ: Дека јас ги преземам одговорностите! А потоа . . . Никон Нику поубаво звучи од Мфи Сан По или Нка Нка Ду . . . нели?

МФИ САН ПО: Значи . . .?

НИКОН НИКУ: (со насмевка) Да. Со тебе и него, заедно. (вади некакви значки) Еве . . . генерал! Еве . . . полковник! Ве унапредувам за соработката со капларот Никон Нику! Од овој момент маршалот Никон Нику!

Секвенца IX

(сала за прес-конференции)

СЕКРЕТАР: Нека влезат новинарите!

(Новинарите влегуваат со камери, нотеси, магнетофони)

СЕКРЕТАР: Владата!

(влегуваат членовите на владата)

СЕКРЕТАР: Претседателот!

ПЛЕМЕНСКИ ГАТАЧИ: Хуу! Хаа! Никон Нику! Хуха! Никон Нику!

(се слуша там-там, а на знак од Секретарот, гатачите седнуваат и стивнуваат)

НИКОН НИКУ: Господа журналисти, вие сте тука за да ми поставите прашања. Поставете ги. Но, само еден збор, ако дозволувате. Кој сум јас? Излегувам од темница. Седам врз коските на татковците и носам модерна облека . . . сѐ за да ја спасам земјата и овој народ така голем и така беден. Ќе ми биде потребна сила и помош. Помогнете ми да ме разберат. Прашувајте!

ЕДЕН НОВИНАР: Господине претседателе, рековте дека оваа земја е голема и бедна. Како ја преземовте?

НИКОН НИКУ: Добро прашање. Во цивилство бев чистач на нужници! Многумина сум спасувал од . . . них . . . во војска станав поинаков специјалист. Друго прашање. До основите на животот доаѓам едноставно и брзо!

ДРУГ НОВИНАР: Вашиот претходник ви остави земја во безредие. Дали веќе имате програма?

НИКОН НИКУ: И тоа е добро прашање. Хм! Да! Безредие и корупција . . . Никој не слуша, нема пари, јавните служби не функционираат, пазарот нема стока . . . па, вака . . . мојата програма. Таа содржи три збора: приоритет на земјоделството, приоритет на дисциплината . . . знаете ли дека во оваа земја никој веќе не сака да чисти нужници . . . па болниците се полни, а бидејќи нема лекари, луѓето умираат. Затоа третиот дел на програмата е — целиот народ да се инкорпорира во војската. А кога веќе е во војска . . . ќе можеме систематски да ги ѓубриме полињата за развој на земјоделството!

СЕКРЕТАР: (се движи меѓу новинарите) Прашувајте за програмата!

ПЛЕМЕНСКИ ГАТАЧИ: Хоко! Никон Нику! Хухо-хаху! Нику! (се повлекуваат)

НИКОН НИКУ: Има прашања?

ЕДЕН НОВИНАР: Дали ќе ги почитувате меѓународните обврски? И — уште едно прашање: каде се старите министри? Во затвор? Дали им е судено?

НИКОН НИКУ: Ама прашање! (се движи нестрпливо) Во мојата земја нема политички затвореници. Стариот режим комплетно е закопан. Ви велам . . . ако нема други прашања. Ви благодарам.

Превод од француски:
Славко Маринковиќ

ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ

Две песни

Посмртно писмо до еден артист

Не го разбуди умот на Времето
Дека не треба да гниеш в земи
Во водоврик на тој чуден рид во Велес
Никој никого не следеше
Ти беше на Сцената
Времето во Бескрајот
Те оплакуваат униформите престилките на дворските слуги
Цилиндрите што растат врз ѓубрето на владетелите
Гримовите пудрите боите и маските
Како изгубени лица од уште нероден народ
Никој со никого во нас секој со секого без нас
Ти сам со секира од збор залудно иташ во мракот
И велиш
Дојдовме веќе фантасти
Надвор од човекот
Театарот е нашиот ковчег-друг
Одисеја на фениксот во вашата надеж
Чекаш да потечат порачани реки
Лицето да ти го измијат иако го немаш
Претворен во хранлива пепел во смртта ти продолжува сонот
За ветерот, за твојата правечна и надидна куќа
Во која живееше и од која не постоиш веќе
Одата сама се пишува
Како склуптура во каменот на твоето зглавје
тагопоен Арлекину
Служители на вистината те изнесуваат во невид
Аплаузи одекнуваат пред Завесите на Отворената земја
Облаците се нишаат на крошни од гнев
Секој во своето огледало
Ти во мракот на тоа закатането море
Го откриваш тој тешко смирен пат на сечие зошто
Нема каде нема како нема со што
Скорни ја коскената прашина
Отаде животот којшто не сме ние
Облечи ја во батании со вез од морни птици
Поведи ја таа долна и што не постои Талија или жена
Во смртен танец со нашата недостижна љубов
Пред гледачите и опулените слепи
Ќе видиш тогаш
Колку сме блиски, колку ја делиме постелата
Што се распаѓа од здивот на сите трошни витези во празно

Скопски Хамлет 1977

На Владимир Гравчевски

Како да беше отсекогаш наш
Ти дојде изнемоштен, ветрив сине
Одеднаш слезе во нашите срца
Само иднината може да ја разбере нашата малодушност
Одамна што не те прогласивме
За најблизок роднина со птицата што излета
Од прастарите трауми на нашиот корен
Да го бара Гробот на сознанието
Дека сме доволни самите на себеси
Колку против животот толку против смртта

Ќе ја прочитавме твојата иронија
Да бевме барем малку пророци на земната престиж
Но не знаевме против редот на кој распоред си испратен
Како храна и одбрана на нашата надеж
Не знаевме а толку долго те чекавме
Расправајќи се со историјата постоиме или не

Сега си конечно наш
Исплазен јазик
Пред морниот од на сите што не знаат каде
Љубовник на мртвата Офелија
Што те чека во улиците на современата тага
Копач во темелите на изнајмената совест
Прекршувач и востаник што не може ништо
Лиот што се игра со остатоците на идеите
Како да се владее со светот
Сега си конечно наш.
Тајната на Елсинор се сруши врз нашата родописна крепост
Татко ни е Мракот, мајка ни е Светлината
Уште да можеш да ни кажеш
Во кого да стреламе до кого да бегаме
Што да откорниме од почвата на прогонот
Дрвото на привидите или житото на заблудите

Драмски аматеризам во нашата Република

Три портрети

Внимателниот читател на хрониката на културниот живот во нашата република секако го забележал се поголемото присуство на еден театарски феномен што обично го наречуваме драмски аматеризам. Веќе години со ред неколку сценски проекти носени од различни аматерски групи го свртуваат вниманието на нашата културна јавност и со свиоте остварувања се наметнуваат во многу поголема мерка отколку што тоа би се очекувало од еден аматерски театар.

Тоа е секако појава што радува, но исто така и интригира, па од тие побуди во неколку следни броја на „Театарскиот гласник" почнувајќи од овој, ќе се појават неколку портрети и написи за оваа тема. Во изборот на театри (групи, дружини) тежнееме кон застапеност на театарски групи.

Со оглед на тоа што драмскиот аматеризам кај нас се појавува на повеќе нивоа (од случајни групи за еден проект, до константни дружини и уште повеќе, полупрофесионални театри) во изборот на портретите ќе се обидеме во неколку наврати, преку нивните репрезентанти да ги опфатиме сите тие форми.

Во овој број ги претставуваме: Аматерскиот театар при домот на културата од Кавадарци, Аматерскиот тетар „Чекори" од Скопје и Аматерскиот театар „Цинот" од Титов Велес.

АМАТЕРСКИ ТЕАТАР ПРИ ДОМОТ НА КУЛТУРАТА — КАВАДАРЦИ

Уште во првите денови по ослободувањето во Кавадарци, проработи првата театарска група. По директива на АГИТ-ПРОП одделението при Околискиот народно ослободителен одбор, беше формирана колтурно-просветна група за организирање на културно-забавниот живот во градот. Во составот на оваа група работеа: мешан хор составен од околу 80 членови, народен оркестар, драмска група и издавачко-ликовна секција. Зградата на бившата гимназија (сега ОУ „Страшо Пинџур"), беше предадена на располагање на оваа културно-просветна група каде што секоја секција имаше свои простории и редовно ја одвиваше активноста. Програмите што ги подготвуваа членовите на поодделни групи беа прикажани во Кавадарци и околните села, а најчесто се правеа посети на воените болници, лоцирани на територијата на кавадаречката општина и се организираа приредби за ранетите борци.

Драмската група уште во првите денови по формирањето покажуваше извонредно голема активност. Благодарение на искуството на нејзиниот раководител Милан Даскалов, кој и порано се занимавал со драмски аматеризам, работата беше многу добро организирана. Се подготвуваа претежно скечеви, едночинки и врапчиња со тематика од НОБ. Преставите се одржуваа во ресторанот „Балкан", а посетата беше рекордна. На сите претстави публиката влегуваше без влезници, слободно, а речиси секој ден се прикажуваа комбинирани програми· Сепак, глав-

ниот терет паѓаше на драмската група која редовно настапуваше со две,три едночинки или скечеви.

Кон крајот на месец ноември 1944 година беше прикажана комедијата од НОБ — „ПЕТТОИМЕНИОТ ЃОРЕ", која беше примена со големо воодушевување, а тоа наедно претставуваше и подготовка на членовите на театарската група од мали скечеви и едночинки да минат на целовечерни претстави. Охрабрени од успехот, членовите се зафатија со подготовка на „ПЕЧАЛБАРИ" од Антон Панов и веќе кон средината на месец декември преставата беше скоро готова, зашто некои од членовите текстот го знаеја од порано, а некои од нив играа и по две улоги. Преставата беше со успех прикажана во почетокот на месец јануари, а веднаш потоа се подготви и комедијата „СО СИЛА ЛЕКАР" од Молиер. Тоа беше всушност и првиот почеток на посериозна театарска активност, и оттогаш датира самостојното делување на Аматерскиот театар, чија активност трае се до денеска.

Во почетокот на 1945 година за раководител на театарската група дојде Славчо Темков, кој подготви драматизација на познатиот роман „ЧОКОЛАДО" од Родинов, а наскоро по тоа уследи и неговата премиера, која за тоа време беше вистински настан и доживување, како по тематиката на самото дело, така и по изведбата. Потоа следуваа пиесите: „ВРАЖАЛЕЦ" од Костов и „ИЗБОРИТЕ НЕКОГАШ И СЕГА" од Славчо Темков, со која театарот направи најголема турнеја во општината посетувајќи ги скоро сите села во околијата по повод изборите за Уставотворната скупштина.

Така беа удрени темелите на Аматерскиот театар, кој во текот на изминатите години покажуваше перманентна активност, настојувајќи редовно да се појавува пред населението со театарски претстави, со што придонесе многу во развојот на културно-забавниот живот во нашата општина. Според непотполната евиденција регистирани се над 500 членови кои учествувале во три-четири па и повеќе премиери, а ги има и такви кои членуваат и по повеќе од 20 години.

1952 година Ааматерскиот театар делува во состав на Домот на културата, кога започнува и поинаков третман како во однос на опремувањето на претставите, стручната работа и ангажманот на членовите, така и во финансирањето на неговата активност. Од 1961 година е назначено лице со постојано работно место за организирање на пробите, опремување на преставите и слично, а веќе неколку години со ред се ангажираат и стручни режисери за подготвување на претставите. Тоа придонесе да се зголеми стручното познавање на театарската уметност кај аматерите, како и да се подобри квалитетот на претставите. Во 1969 година Домот на културата додели една стипендија за еден студент на Факултетот за драмска уметност во Скопје, кој по завршувањето беше назначен на постојана работа во Театарот, а оваа пракса ќе се спроведува и во наредните години, со цел во догледно време да се оформи постојана театарска група, која заедно со аматерите ќе подготвуваат квалитетни, интересни и посетени театарски претстави. Денеска Театарот има вработено седум лица, а од кои петмина артисти и двајца сценски работници, а тој факт покажува дека во догледно време е можно нашиот Театар да заплива во професионалните води.

1. МИЛАН ДАСКАЛОВ ги режисирал пиесите: „Петтоимениот Ѓоре", „Печалбари", „Со сила лекар", како и едночинките: „Хитлер во агонија", „Девојчето од север", „Сонцето од исток", „Аналфабета", и други едночинки.

2. СЛАВЧО ТЕМКОВ ги режисирал пиесите: „Чоколадо", „Вражалец", „Изборите некогаш и сега", „Власт", „Господин редник", „Двајцата опсадени", „Маките на гостинот", „Сите на избори" и други.

3. МИЛЕ ВЕСЕЛИНОВИЌ ги режирал пиесите: „Рудари" и „Мајстори".

4. ИЛЧО БАЊАНСКИ ги режирал пиесите: „Ивкова слава", „Др", „Александра", „Малињак" и „Една вечер".

5. ИЛИЈА КАРОВСКИ ги режирал пиесите: „Сомнително лице", „Некогаш и сега", „Школо за жени", „Семеен круг", „Балада за поручникот и Маријутка", „Чорбаџи Теодос", „Вук Бубало", „Лага и паралага" „Чехова вечер", „Нушиќева вечер", рециталот „Патот кон сонцето", „Бегалка", „Мандолина", „Судбина", „Клопче", „Венчаница".

6. АЛЕКСАНДАР ГРКОВ ги режирал пиесите: „Ревизор", „Милионерот", „Покојник", „Поп Киро и поп Спиро", „Печалбари", „Нажалена фамилија".

7. РИСТО МАЈСТОРОВ ги режирал пиесите: „Младоста пред суд", „Затворениците од Алтона" и „Птици без јато".

8. АЦО ЃОРЧЕВ ја режирал пиесата „Бумеранг" од Т. Арсовски.

9. ВАСО АНГЕЛОВ ги режирал пиесите: „Чудно патување", „Шарена топка", „Антица", „Моето бебе", „Белград некогаш и сега", „Вук Бубало", „Слуга на двајца господари", „Лаги со опашки" и други.

10. БЛАГОЈА НИКОЛОВСКИ ги режирал пиесите: „Долго, мешло и видло" и „Две ведра вода"

11. ДАНЧО БАЊАНСКИ ги режирал пиесите: „Принцот и просјакот" и „Хајди".

12. БЛАЖЕ СЛАВЕВ ги режирал пиесите: „Ах, добога, мистер Дринк, смирете се!", „Свадба", „Незакопани мртовци", „Ну-

шиќева вечер", „Царски паж", „Децата од Павловата улица", „Парадоксот на Дигон", „Црнила" и „Коза".

13. АЦО ВИДИКОВ ги режирал пиесите: „Убавицата и ѕверот", „Срамежлив и осамен", „Домашна помошничка" и „Печалбари".

14. МИЛИЦА ДИМОВА ги режирала пиесите: „Црвенкапа", „Сина ружа за принцезата" и други.

15. БЛАГОЈ АНДРЕЕВ ја режирал пиесата: „Николетина Бурсаќ".

16. МИТЕ ГРОЗДАНОВ ја режирал пиесата: „Бумеранг".

Во работата на Театарот со режија многу помогна и режисерот Мирко Стефановски од Скопје.

ОСВОЕНИ НАГРАДИ И ПОФАЛБИ

Почнувајќи од 1960 година Аматерскиот театар учествува редовно на сите драмски ревии што ги организира Центарот за култура од Скопје, како и на Републичките драмски смотри во Штип, Битола, Струмица, Титов Велес и Кочани.

1964 година на Републичката драмска смотра во Штип преставата „Лага и паралага" доби специјална пофалба, а артистот Васо Ангелов Прва награда за главна машка улога.

1965 година преставата „Ветки на љубовта" беше предложена од жирито на Републичката драмска смотра да ја претставува нашата република на „ВЕЧЕРИТЕ НА БРАТСТВОТО" што се организираат во Призрен.

1966 година на Републичките драмски смотри во Штип претставата „Младоста пред суд" освои III награда, Маричка Јосифова за епизодна женска улога, а Васо Ангелов за најдобра машка улога.

1967 година Ааматерскиот театар по втор пат ја претставува нашата Република на „ВЕЧЕРИТЕ НА БРАТСТВОТО" во Призрен.

1968 година на Републичката драмска ревија во Штип пиесата „Затворениците од Алтона" освои награда на „Културен живот", а Васо Ангелов награда за машка улога.

1969 година на Републичката драмска смотра во Штип претставата „Лага и паралага" доби специјална пофалба, Васо Ангелов I награда за машка улога. Истата година Аматерскиот театар учествуваше и на „ЈУГОСЛОВЕНСКИТЕ ДРАМСКИ СМОТРИ" на Хвар со преставата „Бумеранг".

1970 година на Републичката драмска смотра во Битола преставата „Венчаница" доби специјална пофалба, Данчо Бањански за епизодна машка улога, а Васо Ангелов I награда за машка улога.

1972 година на Републичката драмска смотра во Струмица Васо Ангелов доби награда за режија и машка улога во претставата „Слуга на двајца господари".

1974 година артистот Ацо Видаков доби награда за епизодна улога во претставата „Сомнително лице".

1976 година Ааматерскиот театар по трет пат патува во Призрен со претставата „Николетина Бурсаќ".

1977 година претставата „Лаги со опашки" доби награда за целосно остварување, Милица Димова за женска улога, а Васо Ангелов за машка.

1978 година на Републичката драмска смотра во Кочани награда за женска улога доби Виолета Димовска во преставата „Коштана".

Репертоарот за последните три сезони, хронолошки може да се прикаже вака:

1975/76

— „Царски паж", режија Блаже Славев
— „Моето бебе", режија Васо Ангелов
— „Срамежлив и осамен", режија Ацо Видаков
— „Сина ружа за принцезата", режија Милица Димова.

1976/77

— „Николетина Бурсаќ" од Б. Ќопиќ, режија Благој Андреев.
— „Домашна помошничка" од С. Турлаков, режија Ацо Видаков.
— „Лаги со опашки" од Ј. С. Поповиќ, режија Васо Ангелов
— „Децата од Павловата улица" од Ф. Молнар, режија Б. Славев.

1977/78

— „Црнила" од Коле Чашуле, режија Блаже Славев
— „Коштана" од Б. Станковиќ, режија Петре Прличков
— „Парадоксот на Диоген" од Томе Арсовски, режија Б. Славев.
— „Коза" од М. Настасијевиќ, режија Блаже Славев

1978/79

— „Нушиќева вечер“, режија Блаже Славев.
— „Бумеранг“ од Томе Арсовски, режија Мите Грозданов.
— „Пичалбари“ од А. Панов, режија Ацо Видаков.
— „Хајди“ од Јохана Шпири, режија Милица Димова (премиерата треба да излезе деновиве).

Како што може да се заклучи од хронолошките дадените податоци, Аматерскиот театар при Домот на културата годишно подготвува по четири премиери, од кои едната е детска престава. Според програмата, наша обврска е да дадеме околу 70 претстави годишно во градот, околните села и другите градови на Републиката, што значи два пати неделно аматерите-артисти се сретнуваат со „штиците што живот значат“ претставувајќи се секогаш пред преполна сала. Претставите ги одржуваме во салата на Домот на културата, која не е само театарска, туку можеби повеќе кино-сала, а тоа во многу ја отежнува работата на Театарот, особено кога сме приморани да играме после некоја добра филмска претстава. Сценскиот простор е задоволителен, макар што не е доволно опремен; не располагаме со потребните помошни елементи.

Новата театарска сезона ќе ја започнеме со претствата „Млади синови од Васил Иљоски во режија на Блаже Славев, со која ќе ја одбележиме и 35 годишнината од ослободувањето на градот, а на крајот на сезоната ќе подготвиме уште три премиери.

Блаже Славев

АМАТЕРСКИОТ ТЕАТАР „ЧЕКОРИ“ — СКОПЈЕ

Се чини дека аматеризмот во последно време се повеќе го наоѓа своето вистинско место и значење во нашето самоуправно социјалистичко општество. Аматеризмот и културно-уметничките самодејности се јавуваат како поле за најмасовно вклучување и партиципирање во културното творештво на најголем број луѓе, работници, студенти, ученици . . .

Поаѓајќи од ова се здруживме и го основавме театарот „Чекори“ (поранешен Драмски клуб), кој речиси две децении делува во Домот на културата „Кочо Рацин“ — Скопје. Во вакава констелација на нештата овој драмски театар го бара и наоѓа своето место во средината како простор каде вљубениците на драмската уметност, членовите-аматери ќе го дадат својот придонес во културното живеење, а воедно ќе можат да го експонират својот талент и желба во некоја од дејностите на групата. Овде има место за сите оние што се интересираат не само за актерството како највпечатлив дел од работата туку и за сите други моменти, нужни при создавањето на една претстава, при правењето театар. Погорново си земаме слобода да го сметаме за новост во аматеризмот кај нас, новост која најдобро ја илустрира плакатот за упис на нови членови, со кој меѓу другото се бараат интересенти за режија, драматургија, преведувачи, музички соработници осветлувачи, сценографи, костимографи, актери . . . Притоа принципот на аматеризмот останува да важи и никој како награда за својот труд не добива ништо освен задоволство на творечкиот чин, сознанието за продирање и освојување нови простори, облагородување низ „чекорењето“ по нагорната линија на уметничкото творештво. Ова пак, мора да се признае, е се поголема реткост во ерата на потрошувачката грозница од која, за жал не се имуни ни одредени слоеви во нашево поднебје. Плакатот за упис е токму оној показател на театарот „Чекори“ како вистинска мала работилница во која се проба, преведува, скицира, режира, конципира, се крои, се шие, моделира, кова, заварува, се раѓа претстава, театар!

Заедништвото на членовите (од најразлични профили и занимања) го чини заедничкиот интерес и колективната работа. „Единствена одлика која ја сметаме за вистинита е нашата свест за сопствената творечка напрегнатост, за креирање на театарот кој постои и работи, условен само од теоретските етичко-естетски нормативи и самопрегорот на неговите членови, театар на суштината кој говори за спрегот на личноста аматер-творец, специфично омеѓени од квази професионализмот . . .“ (Б. Ангеловски, режисер на театарот „Чекори“). Заедништво во кое расте и се развива аматерот-творец во личност со сите прерогативи на свесна одговорност и почит на секојдневното културно збиднување.

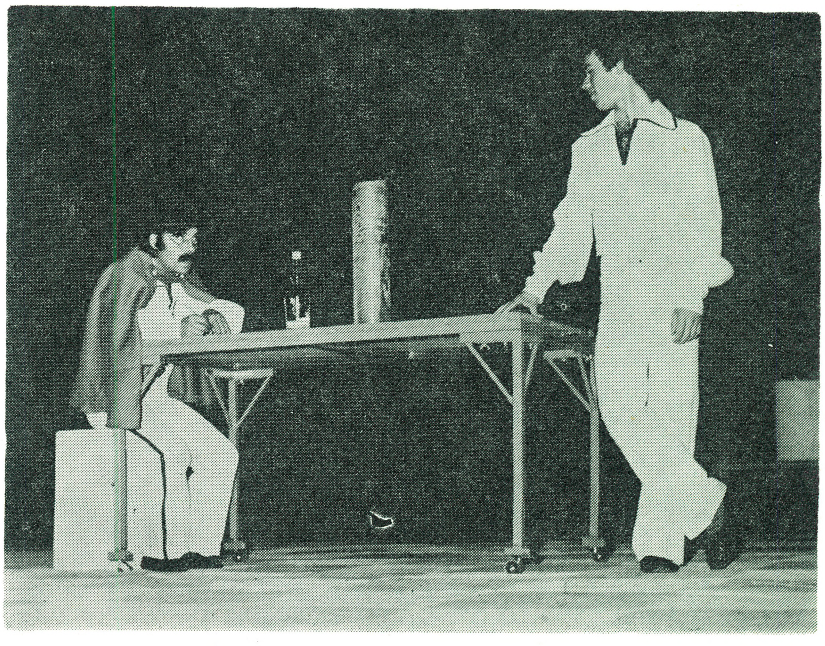
Но како и да е, групата која ја сочинуваат триесетина ентузијасти веќе 5 години „Чекори“ по кривулестиот пат на уметничкото сознание, бележејќи завидни успеси и резултати. Тие пет години се првата потврда на остварувањето на зацртаната програма за што потрајна и поконзистентна присутност во драмскиот аматеризам во градов и републикава. Театарот своите претстави ги прикажува во петте домови на културата во Скопје и населбите. Освен тоа неговото присуство редовно се евидентира на регионал-

ните и републичките аматерски драмски смотри на кои има освоено бројни награди за актерски, режиски, сценографски и други остварувања. Тука е и настапот на Белградската ревија на аматерски мали сцени (БРАМС), потоа настапот на театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, а во јули 1979 театарот „Чекори“ учествуваше и на Фестивалот на драмските аматери на Југославија, што се одржува во Требиње.

Еден попатен пресек на репертоарот, неминовно ќе не наведе на размислување кои се насоките, стремежите и стилот на овој театар? Тука ќе сретнеме имиња на автори и дела кои понекогаш речиси и немаат ништо заедничко меѓу себе или како што вели еден од членовите: „Скокаме од еден до друг автор, од еден до друг стил барајќи ги изразот, формата, иновантното — можеби тоа е нашиот стил“.

Но да го проследиме накусо овој репертоар: „Рибецал или сцени од Дон Жуан“ од Оскар Владислав де Љубич — Милош; Семјуел Бекет со „Крајот на играта“, претстава за која селекторот на БРАМС 1977 год. Оливер Викторовиќ меѓу другото изјави дека „тоа е можеби најуиграната артистичка екипа од сите селектирани престави за фестивалот во 1977 год...“ Следат „Тага“ од М. Горки (драматизација Б. Ангеловски); „На главниот пат“ од А. П. Чехов (во која беше вклучена и „Лебедовата песна“ од истиот автор), потоа „Смртта на Цезар“ од Волтер и „Антигона“ од Доминик Смоле, „Поздрави некого“ (тоа се всушност искази на малолетни престапници кои за сценска изведба ги приредија Нешиќ—Огњеновиќ, престава која наиде на мошне добар прием кај публиката, се чини најмногу поради социјалниот мотив така разбирлив и секому бликоз), „Сердарот“ од Григор Прличев и „Кир Јања“ од Ј. С. Поповиќ, „Ах, добога Мистер Дринк, смирете се“ од Владимир Предиќ (дијалогија за која исто така се изречени многу пофалби). Во „Кутриот мој Марат“ од Алексеј Арбузов продолжува со успех да се развива смислата на колективната творечка работа, а последната престава „Од онаа страна на костените“ од Жан Мишел — Риб е најцелосен израз на настојувањата за остварување на комплетна театарска престава и чин. (Таа е прогласена за најдобра престава на годишниве Републички драмски смотри што се одржаа во Кочани, и ја преставуваше Републиката на Сојузниот фестивал во Требиње. На последната Белградска ревија на аматерски мали сцени (БРАМС), ја доби првата награда). На крајот тука е и монодрамата „Хамлет“ од Жил Лафорг (која ја толкува Тодор Кузманов) и колку што ни е познато е прв обид за претставување и опробување на ова поле од страна на артист-аматер кај нас. (Премиерата е одржана на 11 јуни 1978)

Ете, тоа е оној разнолик репертоар. Но што е она што може да се наведе како поблиска одредница на интенциите на театарот „Чекори“? Преку сите наведени претстави се провлекува нишката, обележјето уште во самиот пристап. Од експериментот како секојдневие но кој сепак не го сметаме сам по себе за некоја апсолутност туку за спонтана присутност и судбина на секое сценско дело, се добираме до еден неконвенционален театар кој му дава печат на секогаш оригинал-



ното и неповторливо (театарско) трагање по уметничката вистина, суштина и форма на уметничкиот израз. Барајќи го својот идентитет сред морето од нови и се понови обиди во областа на драмската уметност, ни се чини дека тоа сепак е некој вид на конструктивизам. Така е во моментов. Веќе утре можеби тоа нема да важи.

И на крајот да резимираме; можеби најкарактеристично за оваа група вљубеници во сценската реч е тоа што во моделот што го избравме речиси и нема новитети. Се другиме, играме, твориме! Заеднички го правиме она што во даден момент и ситуација мислиме дека е најавтентично и најпотребно!

Тодор Кузманов

АМАТЕРСКИОТ ТЕАТАР ОД ТИТОВ ВЕЛЕС

Аматерскиот драмски театар „Јордан Хаџи Константинов — Џинот" од Титов Велес оформен е на 24. 12. 1974 година со сопствено тело на управување, составено од 15 члена, кои го преставуваат Советот на Театарот со внатрешни органи на управување: Претседател на Советот, Уметнички орган за репертоарската политика од 5 члена; Надзорен одбор од 3 члена. Членовите на Советот се избираат на делегатски принцип, преку работните организации од градот, преку нивните синдикални организации. Членовите кои што работат во Театарот се околу педесетина а постојано вработени се само двајца.

Во текот на своето постоење Аматерскиот театар од Титов Велес ги има подготвено и реализирано следните претстави: „Враќање" од Харолд Пинтер во режија на Ристо Мајсторов, која учествуваше на БРАМС 1975 година, а на единаесеттата Републичка смотра на аматерски театари 1975 година има добиено две награди: Ѓорѓи Бисерков за улогата Макс и Благоја Анчевски за улогата Лени; „Вејка на ветрот" од Коле Чашуле во режија на Ристо Мајсторов на дванаесеттата Републичка смотра ја доби првата награда за целосна претстава и награда за машка улога на Љубе Терзиев за улогата на Џими. Оваа претстава се здоби со правото на учество на Југословенските драмски смотри во Требиње, каде актерот Благоја Анчевски доби златна маска за улогата на Велко; „Свадба" од Васил Иљовски во режија на Благоја Анчевски учествуваше на Регионалните смотри во Гевгелија; „Медеа" од Робинсон Џеферс во режија на Владимир Гравчев, со која на тринаесетата Смотра во Републиката Николина Гравчева доби прва награда за женска улога; „Рецитал за Вапцаров" во режија на Ристо Мајсторов а како гостин на Театарот беше Борис Мајсторов; „Црнила" од Коле Чашуле во режија на Ристо Мајсторов; „Стапица за беспомошен човек" од Роберт Томас во режија на Ристо Мајсторов, со која на петнаесеттите Републички смотри му беше доделена прва награда за машка улога на Кирил Гравчев за улогата на Мерлиш; „. . . И така ја повикаа тајната" во режија на Владимир Гравчев, која учествуваше на Регионалната сматра во Гевгелија; „Кој ќе го спаси орачот" од Френк Гилрој во режија на Ристо Мајсторов со која го одбележавме петгодишниот јубилеј од постоењето на Театарот?

До крајот на 1979 година во подготовка ни е претставата „Чорбаџи Теодос" од Васил Иљовски во режија на Петре Прличко како гостин.

Љ. Т.

Од минатото на театарот во Македонија

Античкиот театар на нашата почва

Подготвува РИСТЕ СТЕФАНОВСКИ

Со прилогот од минатиот број („Првата театарска школа на македонски јазик во Скопје") беше заокружен еден циклус од настани кои оставија длабок траг во поновата историја на театарот кај нас.

Од овој број започнуваме една нова линија, нова серија на написи, со кои имаме намера да навлеземе во периодот на античкиот театар на територијата на СРМ, па преку средновековните театарски форми и старословенските игри со сценски елементи да дојдеме до XX век, каде што поопсежно би го опфатиле театарскиот живот во Македонија од I светска војна наваму.

На овој начин ќе се обидеме да ја осветлиме богатата театарска традиција кај нас пред сè преку донесување на богат архивски материјал, афтентични документи, написи од печатот, сето тоа богатство илустрирано со фотоси, скици и слично.

Никулците на античкиот, а пред сè старогрчкиот театар се наоѓаат во таканаречените сатирски игри, односно дитирамби кои биле посветени на богот Дионис. Обично Дионис се појавувал во лик на јарец или бик и би ги ослободувал низ игра луѓето (играчите) од нивните секојдневни грижи. Иако, очигледно овие игри имаат култен карактер, сепак, со оглед на тоа што тие водат кон појавата на класичната грчка трагедија, заслужуваат да бидат споменати како првични форми на театар. Подоцна, како што тоа го наведува Аристотел во својата книга „Поетика", од хорот на овие сатирски игри постапно ќе се издвојат поединци наспроти другите кои ќе започнат дијалог, а тоа ќе ја означи и појавата на првиот актер. Есхил, првиот голем грчки трагичар, бројот на актерите го зголемил на двајца, ја смалил улогата на хорот; а Софокле го вовел и третиот актер. Потоа ќе уследат натамошни проширувања и дооформувања на трагедијата, а како важни имиња во тој процес ќе ги споменеме и Еврипид, комедиографот Аристофан, Менандар и тн.

Изнесувајќи го овој краток увод за грчкиот театар, сакаме да укажеме дека сите овие форми во својот развиток се манифестирале и на просторот на нашата денешна Социјалистичка Република Македонија, се разбира, благодарејќи на близината на изворот на овие настани.

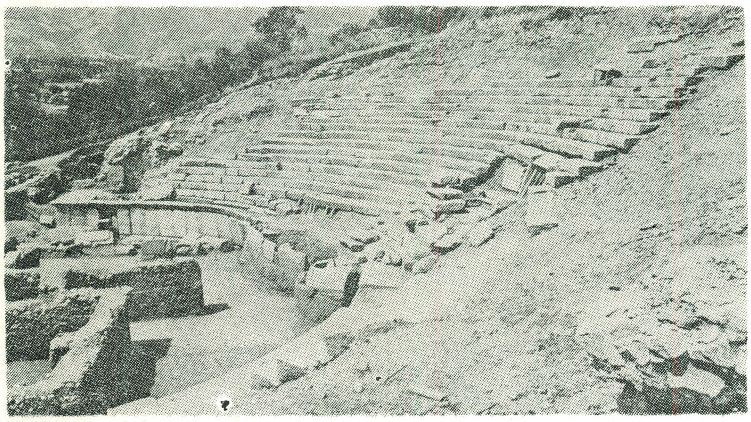
Бројните археолошки ископини недвосмислено го потврдуваат присуството на сите развојни фази на грчката драмска уметност на нашата почва. Овде ќе спомeнеме неколку од нив.

На прво место, Тетовската Менада (учесник во хорот во сатирските игри) која потекнува од VI век п.н.е. Таа е претставена како следбеничка на Дионис во еден вид божествен занес, а самата фигура е навистина ед-

Тетовската менада. Димензии: висина 9,4 см. Потекнува од 530—520. година пред н. е.

на вонредна хармонија на телото и духот во екстатична игра. Од крајот на V век п.н.е. потекнува и црвенофигуралната хидрија пронајдена кај Демир Капија на која е претставен Дионис во придружба на менади. Исто така, во археолошкиот музеј во Скопје се чува еден црвенофигурален сад (од IV век п.н.е.) со приказ на Дионисовата придружба.

Од посебно значење е присуството на развиен театарски живот во Македонија, што го рефлектира богатството на класичната старогрчка трагедија и театар воопшто. Тие оставиле длабока трага во културниот живот на нашиве простори, а за тоа најдобро



Античкиот театар во Хераклеа. Поглед на десната страна на гледалиштето, делот од орхестрата и десниот парадос.

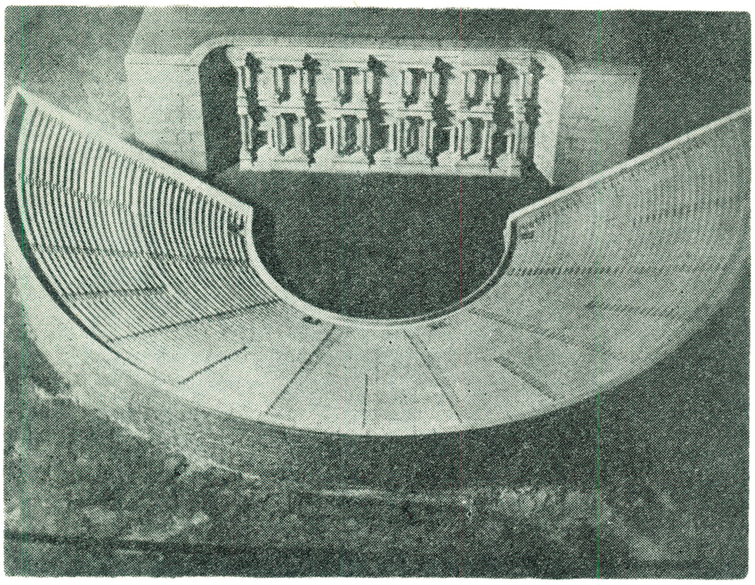
зборуваат повеќе пронајдени портрети на грчките трагичари и комичари. Тоа колку што зборува за нивниот успех на поширoки географски простори уште во тоа време, исто толку укажува на развиениот културен живот и вкус на населението што ги населувало овие краишта. Во прилог на ова се споменува посебната популарност на Менандар на Балканот. Покрај еден фрагмент од Демир Капија, во Хераклеа е откриен фрагмент од главата на Менандар изработена во мермер.

Не помала била популарноста на актерите, за што зборува печатот со фигури на два трагички актери пронајден во Стубери. Исто така во прилог на ова зборуваат и неколкуте статуетки на актери откриени во Стоби и Хераклеа.

Со создавањето и проширувањето на Римското царство на нашиве простори, се менува и начинот на живот на месното население, па оттаму и формите на културното општење во кои рамки и на театарот.

Ако старогрчките трагедии носеле во себе високи уметнички достоинства на кои се учел целиот западноевропски театар, римските сценски традиции кои се негувале во нашиве предели во многу отстапуваат од тие идеали. Се претпоставува дека уште со навлегувањето на првите легии под водство на Јулие Цезар и Август, во новоосвоените провинции дошле и првите римски актери, жонглери, акробати чија задача била пред сè да ги забавуваат војниците. Во врска со ова се

Античкиот театар во Охрид.



Античкиот театар во Стоби — реконструкција.

споменува и името на првиот театарски човек кај нас — Перцениус. Тацит имено, го споменува како речит и вешт во работата со актерите, но подоцна станал водач на востанието на побунетите легионари во Врхника кај Љубљана.

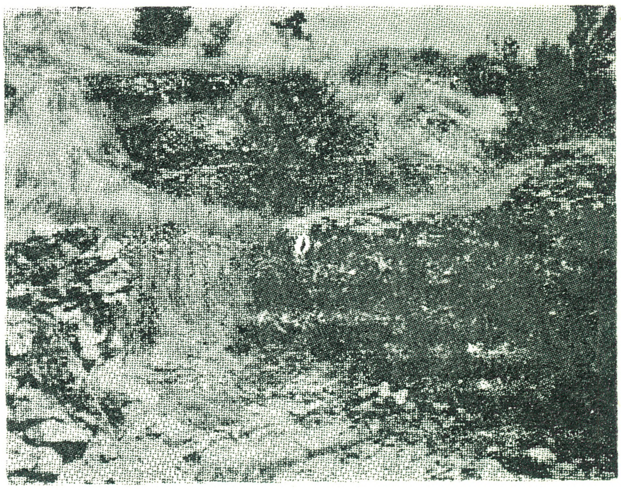
Тешко е поодблизу да се определи карактерот на сценските претставн што биле распространети кај нас во тоа време, но се чини дека римските гладијаторски игри не биле многу омилени. Така, е сочуван податокот дека Персеј, кралот на Македонија (179--168 п.н.е.) преку гладијаторските борби сакал да ги направи младите поратоборни, но попопуларни и поценети биле ловечките игри. Оттаму и на мозаиците од IV-VI век, чести мотиви се сцени од лов на диви свињи, мечки и сл.

Во тесна врска со развитокот на театарскиот живот се наоѓаат и градбите кои се користеле за тие цели. Секако, тука станува збор за театарските објекти.

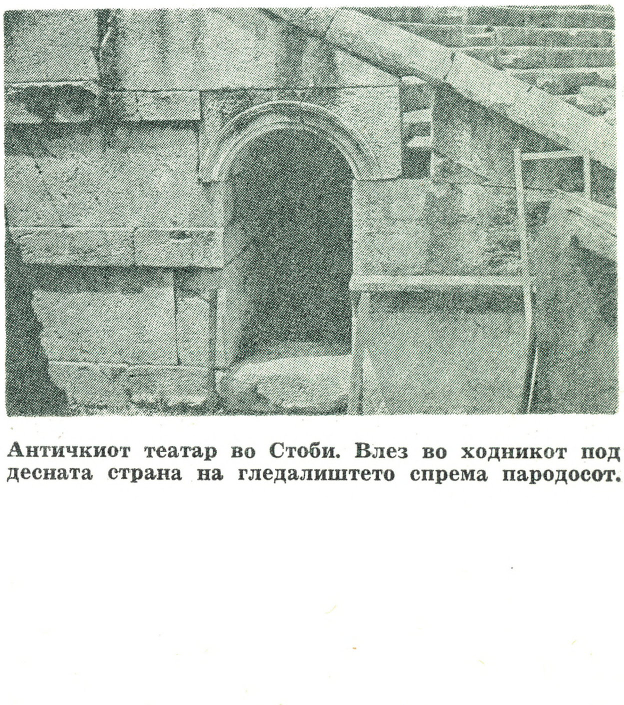
Остатоци на старогрчки и римски монументални објекти кои служеле за прикажување на театарски, циркуски и спортски претстави на просторот на Југославија пронајдени се на крајните северозападни и југоисточни делови, во области кои најмногу биле изложени на влијанието на латинскиот Запад и грчкиот Исток: островот Вис, Солин, Пула, Скупи, Стоби, Хераклеа и Охрид.

Најстарите траги за постоење на театар се сочувани на островот Вис, каде што во 385 г. п.н.е. била формирана грчка колонија под име Иса со сопствен театар.

Како што веќе беше споменато, на просторот на денешна СРМ досега се пронајдени четири театри, и тоа во: Стоби, Хераклеа, Скупи и Лихнидос.



Античкиот театар во Скупи.



Античкиот театар во Стоби. Влез во ходникот под десната страна на гледалиштето спрема пародосот.

Трагична маска на римска светилка. Димензии: должина 16,5 см. Потекнува од I век н. е. Наоѓалиште: Демир Капија.

Театарот во Охрид е сместен во стариот дел на градот во подножјето на источното крајбрежје. Гледалиштето е свртено спрема езерото па публиката имала можност во фонот да ги гледа неговите сини површини, а исто и врвовите на планината Галичица. Откопувањата се во тек, а до сега е откриен југозападниот дел од гледалиштето и дел од периметралните ѕидови. Иако за сега не е можно да се определи времето на градбата на објектот, се претпоставува дека таа се одвивала во периодот на римските освојувања.

Театарот во Хераклеа Линкестис е изграден во почетокот на II век на н.е. Сместен е на падините на околните ридови. Сочувани се делови од гледалиштето, оркестра во вид на потковица што ја обиколува висок

Седиште во театарот. Наоѓалиште: Охрид — Лихнидос. (Исклесаните букви на каменото седиште на грчки јазик го означуваат абонентот).

ѕид на чија западна страна е сместен кафез за диви животни. Капацитетот на театарот бил од 2500 до 3000 места за седење, но сочувани се само 300. Во него, се претпоставува дека биле играни трагедии и комедии, мим и пантомима, а исто така подесен е и за гладијаторски борби и сл.

Во античкиот град Стоби (кај Градско) откриен е театар кој по своите основни црти е сличен на оној во Хераклеа. Градбата е мошне интересна поради стилот на градењето што бил обусловен од игрите во тогашното време. Театарот всушност претставува мешаавина на грчки и римски стил на градење, а сличен е и на оние во Мала Азија каде римјаните грчките градби ги претварале во арени за своите потреби. Веројатно е дека тука биле играни антички трагедии, но исто така и гладијаторски игри и сл.

Самиот театар е составен од три делови: простор за гледачи, оркестра и сцена. Прво го претставуваат амфитеатрално распоредени редови на камени седишта до кои се доаѓа преку скали поставени отстрана. Има

Влезница. Наоѓалиште: Хераклеа (Тоа е всушност жетон во функција на влезница направена од коска. Знаците се грски и римски број на четрнаесеттиот ред во театарот).

16-17 реда што биле поделени на 6 сектори, а вкупно имало околу 5000 места.

Оркестрата е покриена со песок и има пречник од 30 метри, додека пречникот на целиот театар изнесува 85 метри. Самата оркестра е одделена од гледачите со еден ѕид што укажува дека била наменета и за борби со диви животни. Во прилог на ова зборува што театарот и нема посебна сцена туку на нејзино место била монументална фасада на два ката која имитирала некаква надворешност на палата, имала пет врати и била украсена со столбови. Се чини дека театарот бил изграден кон крајот на III век од нашата ера.

Иако обичниот посетител на Скупи (кај Скопје) не може да ги види вообичаените ка-

мени седишта на римскиот театар, сепак таков постои за што зборуваат сочуваните конструкции. Тој се наоѓа на западната страна на Зајчев Рид, свртен со гледалиштето кон село Злокуќани, лоциран во источниот дел од античкиот град, веднаш под акрополата. Може да се процени дека гледалиштето во пречник имало околу 98 метри.

Битен елемент во изведбата на античките претстави играла маската на актерите. Таа има свое потекло во сатирските игри, но во класичната трагедија добила и свои нови функции, стриктно театарски, меѓу другото и: нагласување на карактерот на улогата, (трагичен или комичен), давање една посебна боја на гласот на актерот со што кај гледачот се дополнувала претставата за неговата улога и сл. Дека и во претставите што биле изведувани во античките театри во Македонија исто така биле присутни маските, зборуваат повеќе пронајдени фрагменти или сочувани примероци. Во оваа прилика да ги спомeнеме: трагичната маска на римската светилка пронајдена кај Демир Капија, комичната маска на римската светилка пронајдена во Скупи, комичната маска пронајдена во Стоби и тн.

Посебно се интересни пронајдоците на различни влезници, жетони кои имале широка примена во тогашно време. Имено, при организирањето на претставите се водело сметка најголем дел од нив да бидат посетувани бесплатно, но странците морале да платат влезници, а исто така со време биле воведени и минимални парични надоместоци за влезници што ги добивале некои повластени граѓани. Се случувало, исто така, некои претставници на тогашното благородништво да имаат трајно резервирани седишта во театрите, нивните имиња биле изделкани во камените седишта.

ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО . . .

1. **Кога постоел Повластениот театар во Штип пред војната?**
2. **Кои македонски драмски текстови се прикажани на сцените во Белград по Ослободувањето?**
3. **Што се подразбира под поимот „караѓоз"?**

1923 г. под раководство на професорот по српскохрватска книжевност и јазик Душан Будимировиќ а од 1925 артистот Душан Цветковиќ и музичко раководство на Сергеј Михајлов е основано Штипско повластено позориште Ги прикажувале меѓу другите и пиесите „Ревизор", „Тартиф", „Граѓанин племиќ", „Скржавец", „Вообразен болен", „Скамполо", „Дон Цезар од Базано", „Сирано де Бержерак" и др.

Во 1924 г. ја подготвиле операта „Паљачи" од Р. Леонкавало. Сите учесници биле аматери.

Место оркестар на пијано свирел Сергеј Михајлов. Подоцна се прикажани и оперите „Севилски берберин", „Фауст", „Кавалерија Рустикана" и др.

Во овој период прикажани се и оперетските претстави „Гејша" и „Мамзел Нитуш".

Со овие претстави тие гостувале во Кочани, Струмица. Радовиш, Св. Николе, Велес, Охрид, Кичево, Битола и др.

На 1. X. 1958 г. во Београдско драмско позориште е прикажана „Вејка на ветрот" од Коле Чашуле, а во режија на Миња Дедиќ; сценограф Миленко Шербан, костими Соња Шербан, музика Ламбре Димитриевиќ, лица: Велко — Симо Јаначијевиќ, Цими — Властимир Стоиљковиќ, Магда — Радмила Радовановиќ, Мејбл — Нада Костиќ; Доктор — Данило Сречковиќ. Како ќе забележи Петар Волк: „У тексту је било извесних литерарних сценских вредности али у целини на тој основи није могло да се уради ништа више од једне коректне илустрације . . .

На тај начин претстава се свела на информацију о томе којим се темама и у којим стилским оквирима креќе савремена македонска драмска књижевност.

На 14 декември 1979 година во Југословенско драмско позориште во Белград прикажан е „Суд" од Коле Чашуле, во режија на Љубиша Георгиевски, сценографија, Димитар Кондовски, костими Божана Јовановиќ, војводата — Миодраг Радовановиќ, Темелко — Славко Симиќ, Дрен — Танасие Узуновиќ, Даскалот — Горан Плеша, Андон дрварот — Иван Беќјаров.

Под Караѓоз се подразбира турскиот театар со сенки сличен на кинескиот. Пред гледачите се оптегнува бело платно (перде), а претставата ја изведува еден човек, кој го раководи движењето на едноставните кукли, меѓу кои главна улога игра сенката на Караѓоз (Црноок), а го говорел текстот менувајќи го гласот.

Турскиот Караѓоз се состоел од три делови: Мукадеме (пролог или увод) Мухавере (дијалог) и Фасил (главно дејствие). Во прологот Хациват покрај Караѓоз рецитирал поезија или пеел некој сонг (газел). Во вториот дел се води дијалог меѓу Караѓоз и Хациват во кој измислуваат шеги, ги боцкаат и провоцираат присутните гледачи, службеници, велики везири, па дури и самиот султан со многубројни алузии од секојдневниот живот. Во третиот дел учествуваат неколку главни стандардни ликови (Караѓоз, Хациват, Дели Беќир, Беберух, Ќелавиот и др.) а потоа споредните ликови што зборуваат на дијалект: Персијанец, Ерменец, Албанец, Грк, Евреин, Европеец и фалбаџијата Зејбен од Анадол. Турскиот Караѓоз имал преку стотина ликови.

Хроника на Драмскиот театар

Во текот на изминативе четири месеци (септември, октомври, ноември и декември) Театарот на својот репертоар имаше вкупно 106 претстави кои беа гледани од 42457 гледачи.

1.	М.Поповски СОЛУНСКИ ПАТРДИИ	19	6447
2.	В. Неделковски ДЕН ЗА БЕГСТВО	19	5236
3.	Т. Вилијамс ТРАМВАЈ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА	13	4101
4.	Ж. Фејдо БОЛВА ВО УВО	12	5271
5.	Н. Гогољ РЕВИЗОР	11	3123
6.	Лемб/Ѓузел ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ	9	8546
7.	Г. Стефановски ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ	9	4411
8.	Балдерстон-Дин ДРАКУЛА	9	2147
9.	К. Голдони РИБАРСКИ КАРАНИЦИ	4	1086
10.	Г. Стефановски ДИВО МЕСО	1	379

Премиери

Во периодот од 1 септември до 31 декември Драмскиот театар даде четири премиери: ДРАКУЛА од Балдерстон — Дин во режија на Љупчо Тозија, ДЕН ЗА БЕГСТВО од Велко Неделковски во режија на Димитар Христов (детска пиеса), РИБАРСКИ КАРАНИЦИ од Карло Голдони во режија на Тодорка Кондова Зафировска и ДИВО МЕСО од Горан Стефановски во режија на Слободан Унковски.

Подеталните информации за сите наведени премиерни изведби поместени се во Републичкиот преглед.

СОДРЖИНА

Стр. 3—14
РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД

Стр. 15—18
Мирослав Беловиќ
УВЕРТИРА ВО ЕДЕН РАЗГОВОР ЗА ТЕАТАРОТ

Стр. 18—19
Борко Зафировски
ЗА НЕКОИ АСПЕКТИ ЗА АРТИСТИЧКАТА (И ДРУГА) НЕДОИСКАЖАНОСТ ВО ПОГОЛЕМИТЕ КОЛЕКТИВИ ОД НАШАТА РЕПУБЛИКА

Стр. 20—23
Стефан Таневски
ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ И ХАМЛЕТ

Стр. 24—25
Марија Бежановска — Levavasseur
ТОТАЛНИОТ ТЕАТАР НА ЖАН-ЛУЈ БАРО

Стр. 25—27
СЕНЕГАЛ
СТРАСТ ЗА ТЕАТАР
КОГА ДРЖАВНИОТ УДАР СТАНУВА ТЕАТАРСКИ УДАР
Превод:
Славко Маринковиќ

Стр. 28
Јордан Плевнеш
ДВЕ ПЕСНИ

Стр. 29—34
ДРАМСКИОТ АМАТЕРИЗАМ ВО НАШАТА РЕПУБЛИКА

Стр. 35—39
Ристе Стефановски
ОД МИНАТОТО НА ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИІА
АНТИЧКИОТ ТЕАТАР НА НАШАТА ПОЧВА

Стр. 39
Ристе Стефановски
ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО

Стр. 40
ХРОНИКА НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР